目　　录

引 言

音乐学这门学科或者说这个名称不仅对一般读者,而且对专门从事音乐工作的人也是比较陌生的。即便问一下专事音乐研究的理论工作者，也未必人人都能确切地回答出什么是音乐学这个问题。难道这门学科真的是那样莫测高深吗？其实在人们的日常音乐生活中经常会接触到音乐学所涉及、研究和阐释的种种课题：从对某首乐曲的解说、某位作曲家的介绍、某场音乐会或某张唱片的评论，一直到对某种社会音乐现象的报导与分析；从一件乐器的发声原理、制作工艺、音乐欣赏的生理和心理基础，一直到人的音乐才能测定。只是长期以来在我国人们习惯于将这众多领域的问题分别加以探讨和论述，而较少将它们横向地联系起来，使之成为一门以音乐及其相关事物为对象的、统一的、自成体系的学科。

人们对音乐学这一概念感到陌生的原因还在于多年来这一学术领域一直被冠以音乐理论这个名称。虽然这两者在一段时期里几乎被作为同义语来理解，但随着研究领域的扩展，音乐理论这一概念已不足以涵盖其全部内容和表达学科的性质，因此从上个世纪末起音乐学这门相对系统的学科建立之后,它在国外便逐渐成为对音乐以及相关事物进行研究的总称，而音乐

理论则往往指称那种从形式和技术角度对音乐本体进行研究、具有较强创作实践意义的领域. 在西方音乐学通常是作为人文学科的一个部门在综合大学进行研究和教学，而音乐理论则更多是作为作曲技法在音乐学院进行探讨和传授. 当然这两者是不可能从逻辑和实践上截然分开的，对任何一个音乐作品的分析和音乐现象的研究都需要它们的密切合作。上述的区分恐怕更多是出于研究分工方面的考虑，而不是一种严密的逻辑划分.

在我国音乐学研究始于本世纪初王光祈先生等先驱者。50年代在中央音乐学院先后建立了音乐研究所和音乐学系，着手在这一领域开展教学与研究工作. 从70年代末起多所音乐学院相继设立了音乐学系或专业，现在这门学科在我国已具有相当的规模，并取得了不少教学和研究成果，许多音乐学工作者正活跃在教学、研究、出版、广播、电视等部门，为音乐文化建设和繁荣大众音乐生活做出贡献。

为使更多的读者了解这门学科以及它下属各分支学科的研究对象、原理、方法、发展历史、学派和它们的学术观点，我将自己讲授的两门课的讲稿加以整理，并根据近年来收集的资料做了一些补充，编写成这本书，希望能对大家学习了解音乐学的各方面的知识有所帮助.

本书第一章是对音乐学的总论，之后再分为历史音乐学、体系音乐学、民族音乐学三大部分，逐一介绍它们主要的子学科. 在编写中考虑到一些子学科本丛书已有专著，例如音乐美学，所以叙述得比较简略；而另一些由于国内几乎还没有出版过专著或译著，因此讲述得较为详尽. 不过其中某些因掌握的资料有限，肯定会有不少疏漏之处。不管怎样，本书只是读者

步人这一广阔研究领域的一个向导，大家如果想深人了解，全面掌握其中某一学科的理论、原理和方法，还需要仔细阅读有关它的专著。在本书的最后我开列了一个有关音乐学各门子学科的书目，供大家做进一步研究时参考。

第一章　音乐学总论

第一节　音乐学的定义

一、学科名称的由来

虽然对音乐进行学术性研究已经有几千年的历史，但是有意识地将它作为一门独立的学科而建立起来并系统地加以建设则是上个世纪的事情。"音乐学"这个词在欧洲最早见于米茨勒1738年在德国成立的团体名称"音乐学协会"（Societaet der musikalischen Wissenschaft），这个德文字的意思为"音乐的科学"．稍后福格勒还使用过"音响科学"（Tonwissenschaft）这个词。而最先把音乐（Musik）与科学（Wissenschaft）这两个词连成一体的是加提（A.Gathy）的《科学手册》，他当时将音乐学（Musikwissenschaft）作为一个门类排列在其科学分类体系之中。但是以上几位都不是专门从事音乐研究的学者，他们只是顺带地使用这一名称，并没有对它做出严密的科学界定。现在人们通常认为这门学科的确立开始于德国音乐学家克里桑德（F. Chrysander）在1863年编撰的《音乐学年鉴》．他在这本书中不仅使用了音乐学这个名称，而且在前言中对它做了解释．他认为："音乐的研究，特别是历史的研究，应该提高到自然科学和人文科学中长期采用的那种严肃而精确的标准上来。"他还主张"音乐学应

与当时呈上升趋势的‘实证科学’相联系，应成为受到尊重的、完全意义上的科学”，并且“不应逃避最严格的要求”。从此之后音乐学这一名称在德国的一些学术著作中相继被采用，并且自 1885 年奥地利音乐学家阿德勒（ G. Adler ）发表《音乐科学的范围、方法和目的》一文以后被作为音乐学术研究领域的总称而确定下来。本世纪初在其他西方国家也产生了与德文“音乐学”一词（ Musikwissenschaft ）相对应的名称：法语的“ musicologie ” 和英语的“ musicology ”，并以它取代了自古以来沿用的“音乐研究”（ music research ）和“音乐科学”（ science of music ）等概念。从第二次世界大战结束之后“音乐学”已经成为世界各国普遍采用的学科名称。

二、学科的研究对象与范围

对于音乐学的研究对象和范围以及这门学科的性质，不同时代、不同国家的不同学者有各自不同的理解和解释，它们实质上也在一定程度反映了这些学者在特定时间与空间所持的观点和对该学科的认识水平，将他们的主张概括起来大致有以下几种：

1．音乐学应以构成音乐的物质材料和对它的感知过程作为主要研究对象，也就是说以音乐产生和传播的物理过程与人感知它的生理过程为对象。这种主张实质上是把音乐学视为音响物理学和音响生理学，视为自然科学的一个组成部分。这种观点主要以 19 世纪 60 年代的德国学者赫尔姆霍尔茨（ H.von Helmholtz ）为代表，它在某种意义上反映了当时学术界受到自然科学成就的鼓舞，迫切希望将人文科学“上升”为“实证

科学”的要求。到了19世纪末、20世纪初这种主张已经被放弃。对音乐现象进行声学、生理学的研究只是作为音乐学中的一个领域而继续存在。不过在德国和奥地利，许多学者至今仍把这些领域的研究看做是音乐学的基础。

2．音乐学应以音乐的历史发展和演变，或者更确切地说是以西方音乐的历史作为中心课题。这种主张产生自西方音乐研究的传统，反映了到上个世纪末为止这门学科的实际状况。由于音乐历史研究至今仍是音乐学中最主要和最受重视，因而也是最多人参与的领域，所以现今美国的一些大学和学者依然把西方音乐史研究称为音乐学，而把对非西方音乐的探讨称为民族音乐学。这种称谓从逻辑上讲是以局部代替整体，从实际来看也不符合本世纪以来音乐学发展的状况，因而不可能被当今多数音乐学家接受，它只不过是存留于个别国家的一种不严密的习惯称谓而已。

3．“音乐学是一种知识领域，这种知识领域是把音乐艺术作为一种物理的、心理的、美学的和文化的现象的研究当做它的对象的”（《新格罗夫音乐与音乐家词典》，第12卷，“音乐学”条目，1980年）。这一定义是把人类全部音乐成品的主体部分音乐艺术的性质和规律作为学科的研究对象，与前面两种主张相比它的研究范围要宽阔得多。但是从历史和某些民族的现状来看，音乐并非统统都是被作为具有审美价值和功能的艺术来对待的，例如人类早期的音乐和当今存在于某些自然民族中的音乐，然而它们都应是音乐学的研究对象。即使是那些现今被作为艺术来看待的音乐，它们也不仅具有审美的功能。再者这一定义仅仅强调了对音乐本体的研究，而忽视了

对创造、表演、接受音乐的人的研究，因而也受到了音乐人类学家和民族音乐学家们的批评。从人类学和民族学的角度看，音乐是由人，并且是为了人而产生出来的，它是人的诸种行为中的一种，因而也应该从行为科学角度出发对它进行探讨。

4．“音乐学是运用各种学术性方法（如从自然科学、人文科学、社会科学方面）研究有关音乐的一切事物的学术领域之总称”（日本《新音乐辞典》，“音乐学”条目，1977年）。这个定义虽然比较笼统，但具有较大的包容性和开放性，并且能避免上述三种主张的某些偏颇，所以我认为将它作为音乐学的基本定义是比较确当的。不过对它的研究对象与范围的问题还必须做进一步的解释和补充性的说明。至于所提到的研究方法的问题，我还将在后面加以专门的叙述。

音乐学的研究对象是有关音乐的一切事物，它们包括人类历史的和当今的全部音乐成品和音乐行为。具体地讲，第一应包括人类一切时代，从原始时代直到现今所创造的全部音乐，而不仅仅是那些被称为艺术的音乐。这些音乐的小部分保留在“书面”上（各种乐谱、图像材料、文字记载），更多则留存在世界各民族的民间口头传统中。音乐学的任务应该是对所有这些音乐进行挖掘、收集、保存、整理和研究。这一任务涉及到音乐史学、音乐考古学、音乐文献学、古谱学、音乐图像学、音乐音响学、乐器学、音乐人类学、民族音乐学、音乐民俗学等音乐学的诸门分支学科。除此之外，要完成这些任务往往还需要大量借鉴其他许多相关学科的理论、方法和研究成果。第二还应包括历史和现在一切民族、种族和个人与音乐相关的活动，也就是前面所说的音乐行为，诸如音乐的生理行

为、审美行为、创造行为、表演行为、接受行为和学习行为。这方面的研究则要涉及到音乐生理学、音乐美学、音乐心理学、音乐社会学、音乐教育学、音乐人类学、民族音乐学等分支学科。如果说对从古到今的音乐成品的研究是要回答和搞清楚“这些音乐到底是什么样”的这个问题，是要探索这些音乐的基本特征和规律的话，那么对人类各种音乐行为的研究则是想回答“这些音乐为什么是这样而不是那样”的问题，即要求通过对人类自身（个体的人和社会的人）的研究去解释它们产生的原因。

以上所述是音乐学这门学科的总体研究对象与范围，它所属的各门分支学科还对自身的研究对象和范围做了具体的规定。这方面的问题在以后各门子学科的“分论”中再做专门叙述。

三、学科研究方法论

前面引述的学科定义谈到了音乐学要采用学术性的研究方法。就总体而言这些方法分别来源自人文科学、社会科学、自然科学三个方面。在每一分学科的研究过程中，由于对象的不同，具体运用的方法和技术自然是多种多样的，这里仅简单讲一下研究方法的一般原则，也就是所谓的方法论。

音乐学的研究方法既包括“实证性”的（ positive ），也包括“思辨性”的（ speculative ）。这里所说的实证性方法又可以分为两类:

第一类是指那些通过自然科学的手段和器械对音乐成品的产生、传播和接受过程进行定量化的测定，其结果具有可以反

复核查的精确性的方法。例如，运用仪器对音乐的音高、音色、力度进行测定，对人产生和接受音乐的生理过程进行检测等。第二类是指那些通过对有关对象进行直接的观察、感受、调查，或通过有关文献、实物而间接获得认识和知识的经验性方法。例如，以研究为目的对音乐进行直接体验，用问卷的方式对人创造和感受音乐的心理过程进行测验和调查，对个人或群体的音乐行为进行审视、观察，对历史文献资料和实物进行发掘整理等。无论是采用前者还是后者都要求研究者注意做到客观、准确、科学，因为这是认识与揭示对象本质特征和规律的基础。实证性研究固然可以借鉴其他学科的方法和技术，但绝不可盲目照搬，而应该从音乐自身的特殊性出发，参照其他学科的成果，不断探索出与音乐学研究的对象和目的相适应的方法。例如，现代自然科学的发展为准确地认识和把握音乐构成的基本要素提供了极大的可能性，提供了多种技术与器械，但是对音乐的研究绝不能仅仅以音响的物理过程为依据，因为音乐的存在除了依赖它的物质材料之外，还有赖于人的心理感受。有时虽然音的振动数相同，但当它们与其他不同音相连接之后，人们对它们的音高感受也可能不同，这一点已经被人们长期的音乐实践所证实，而对其规律的揭示和验证正是音响心理学的任务。这还只是以音响心理体验为例，如果再谈到对作为艺术的音乐的研究，那么就更需要综合运用音乐学各门学科的多种方法与技术。再比如，对古代音乐史的研究也不能完全以一般史学或文学史处理书面材料的方法为蓝本。如果仅局限于书面资料是不可能反映音乐历史的全貌的，因为古代的音乐只有极少部分是以书面的方式保存下来的，而且即使是乐谱也

只是在一定程度上反映出这些音乐的面貌。因此现今音乐史的研究在继续挖掘与评估文献材料的同时，更注重对“音响传统”，如乐器和民间口传音乐的探讨，这正是近年来有人主张将民族音乐学的研究方法应用到史学研究中的原因。

思辨性方法是指运用理性的、逻辑的方法对用前述技术手段获得的数据或以直观的方式调查到的材料进行综合、比较、思考和归纳，以求探索出音乐存在和发展的一般规律。过去在关于音乐起源、音乐进化、音乐审美等问题上出现过许多理论和假说，它们大都是学者们参照其他领域的有关学说，并根据音乐现象的特殊性，经过思索、推理而得出的结论。例如，古希腊的“天体和谐论”就是毕达哥拉斯根据古代巴比伦人对宇宙的这样一种观念：“把宇宙变成一个发出乐音的宇宙，把音乐变为宇宙的摹本和代表”，再加上他自己对宇宙各天体之间关系的认识，并把它们与音乐中各音程之间的数学关系相互加以对应而抽象出来的一种理论。虽然今天看起来这种理论带有明显的神秘色彩，但是它所采用的数理逻辑思维方式对以后许多时代的音乐研究都产生过重要影响。又如，本世纪初在西方的比较音乐研究中一度流行的音乐进化论和音乐文化圈论也是学者们根据当时民族学和人类学的相应理论，并结合自己对一些自然民族音乐进行调查的结果而得出的结论。这样的思辨性研究虽然受当时认识水平的局限，由此得出的推论难免失之片面和武断，但对于将已有的材料和成果系统化，并把它们提到某种哲学高度来认识，推动对人类音乐文化的普遍规律的探索，仍有其积极意义。在中国古代音乐思想中亦有不少对音乐现象的哲学性思考。

当然在实际研究中实证性和思辨性方法往往是结合起来应用的，但确实有一部分学者比较长于运用前者，另一部分人更多地采用后者，这也是音乐学发展进程中的事实。

四、学科的性质

在叙述音乐学的定义时还应论及其学科性质的问题，即音乐学属于哪一类学科。在古代的欧洲，“音乐”这个概念曾包括音乐的实践和音乐的研究这样双重的含义，但是自 14 ～ 15 世纪以后这两者已经分化为虽然互有联系但又有分工的两个领域。音乐本身逐渐向艺术化的方向发展，而音乐研究则向人文科学或精神科学的方向发展，因此不能简单地把音乐学或音乐研究看做是音乐艺术的附属品。现在西方的学术体系通常是把音乐学看做是人文科学的一个部门。虽然它还包括对音乐的物理和生理方面的自然科学性质的研究，但归根结蒂它是以研究音乐这种人类的精神活动为目的的，所以我认为把它归属于人文科学范畴是适宜的。不过在涉及到其各门分支学科时会碰到“双重”或“多重”属性的问题。例如民族音乐学，既可以将它视为音乐学中重点探讨非欧洲音乐和欧洲民间音乐的一个特定门类，又可以把它当做民族学领域中研究音乐文化现象的分支学科。音乐社会学的情况也与此类似。在实际工作中许多分支学科都具有“边缘”或“中间”学科的性质，它们要求进行多学科的合作，特别是在近三四十年中往往要从自然科学借鉴理论、技术和成果。但不管怎样就其对象和主要方法而言，音乐学仍应属于人文科学或精神科学的范畴。因此在西方，音乐学系被设在综合大学的人文科学学院之中。

第二节　音乐学的学科分类体系

前面已经讲过，音乐学是“研究有关音乐的一切事物的学术领域”，在实际的探讨过程中由于研究的具体对象、角度和方法的不同，必然要分为许多个不同的部门。为了便于把握这些部门相互间的关系，于是便产生了学科分类的问题。现在向大家介绍几种分类方法，以便把握这一学术系统的各个支系间的联系和区别。

一、古罗马体系

远在两千多年前的古罗马时代昆提利安（ Quintilians ）就对音乐的理论部门做了如下的划分：

1．理论部门

1）学术性部门

（1）数学方面

（2）物理方面

2）技术性部门

（1）和声

（2）节奏

（3）韵律

2．实践部门

1）作曲法

（1）旋律法

（2）节奏法

（3）做诗法

2）实际表演法

（1）器乐

（2）声乐

（3）戏剧

这一体系是对那个时代音乐学术领域状况的一种概括。

二、阿德勒体系

随着上个世纪中期作为一门独立学科的音乐学的建立和多门分支学科的产生，有必要对其中诸领域的关系重新加以调整和系统化。于是阿德勒 1885 年在其《音乐学的范围、方法和目的》一文中首次为近代音乐学的各门学科提出了一个比较全面的分类体系，后来他 1919 年在《音乐史的方法》一文中又对此做了修订补充：

1．历史音乐学——关于时代、民族、地区、城市、流派、艺术家个人的音乐史。

附属于这一大门类之下的关于历史研究方面的学科还有：

1）音乐古谱学

2）音乐史中的基本形式研究（音乐形式的分类史）

3）法则史（研究音乐各种法则的历史连续性）

（1）各个时期作品中所包含的法则

（2）各个时代理论家所总结归纳的法则

（3）音乐实践中所包含的法则

4）乐器史

这一大门类的辅助学科有：一般历史学、年代学、文献

学、图书馆学、文学史、语言学、礼仪史、舞蹈史、传记史以及音乐会的统计等等。

2．体系音乐学揭示可适用于音乐各个门类的法则

1）音乐法则的原理研究

（1）和声学（音高性的）

（2）节奏学（时间性的）

（3）旋律学（音高与时间的相互关系）

2）音乐美学和心理学（旨在确定音乐美的标准）

（1）价值的比较与评价

（2）与之直接间接相关的诸问题

3）音乐教育学和教授法

（1）一般音乐教育学

（2）和声法

（3）对位法

（4）作曲法

（5）配器法

（6）声乐与器乐的教授法

4）音乐学（根据民族志和民俗志进行的比较研究）

体系音乐学的辅助学科有：音响学、数学、生理学、心理学、逻辑学、韵律学、诗学、教育学、美学等等。

这里有两点需要加以说明。第一，体系音乐学中“1）”项所包含的一些类别是指从理论上、学术上进行的研究，而“3）”项所包含的一些同名类别则是指在作曲和表演实践中应用的方法和技术。第二，“4）”项所谓的“音乐学”(musikologie)指的并非是音乐学的总体(Musikwissenschaft)，而

是后来所说的比较音乐学（ vergleichende usikwissenschaft ）。

阿德勒的这一分类法可视为现代音乐学学科分类的基础。1908 年德国音乐学家里曼（ H.Riemann ）也曾提出过自己的分类系统，具体划分为：音响物理学、音响生理学、音乐美学、音乐理论、音乐史研究（包括比较音乐学）。这一分类体系在 50 年代以前也对一些学者的著作产生过一定的影响。

三、德列格体系

1955 年德国学者德列格（ H.H.Draeger ）在《科学学手册》的音乐学条目中提出了新的分类。他力图借助于下面的分类让人们运用学术性方法去把握和叙述音乐的起源、历史、现象、本质、各种关联、音乐对个人和社会的意义这一系列问题。

1．音乐史

1）乐谱学

2）音乐理论史

3）音乐文献史

4）乐器学

5）音乐图像学

6）音乐表演实践史

2．体系音乐学

1）音乐音响学

（1）音的结构

（2）乐器及噪音的音响物理学

（3）空间音响学（声音的传播）

（4）录音与放音

（5）音响的记录与测定

2）音乐生理学

（1）声乐的生理学

（2）乐器演奏生理学

（3）人耳生理学

3）音响（听觉）心理学

4）音乐心理学

5）音乐美学

6）音乐哲学

3．音乐民族学、民俗学

4．音乐社会学

5．应用音乐学

1）音乐教育学

2）音乐批评

3）音乐工艺学（乐器制造）

德列格分类法的第一大类与阿德勒的无大差别，只是增加了音乐图像学和演出实践两个分支。两者的主要区别在于德列格把阿德勒体系中统属于体系音乐学的几个门类——音乐民族学、音乐社会学和应用音乐学——分离出来，使之成为与体系音乐学平行的类别，而体系音乐学仅余下对音乐的自然科学基础进行研究的和对音乐的审美功能做哲学性思辨的学科。这个分类法固然具有比较符合研究工作中学科组合的实际情况的优点，但从逻辑上讲，或者说从分类标准的统一和各层次的对应这方面讲，它有其相互矛盾之处。例如，把音乐社会学和应用

音乐学作为与体系音乐学并列的大类别就是如此，因为体系音乐学是指非历史性的、研究带有普遍意义的规律的那些学科，具有横向研究的性质，而这两门学科理应属于体系性范畴。

四、维奥拉体系

德国音乐学家维奥拉（W. Wiora）1961 年在德文的 14 卷大百科全书《音乐的历史与现状》（简称“MGG”）中将音乐学的各学科分为三大类：

1. 音乐史

2. 体系音乐学

1）音乐范畴内的音响学、生理学和心理学

2）体系性音乐理论（部分是自然提供的、部分是在历史上形成的固定尺度，即我们通常所说的技术理论）

3）对音乐作品的考察（形式与内容相结合的分析）

4）音乐美学、哲学性的音乐学（对音乐的审美特点和本质做哲学性的思辨研究）

3. 音乐民族学和民俗学

1）自然民族的音乐

2）欧洲民间音乐

3）近东和远东的音乐

他后来在《比较音乐研究》一文中也指出：“音乐学所划分的研究分支，它们以音乐文化的构成要素为对象（如历史的、民族的、自然的、社会的），并且越来越表现为体系性的、历史性的和民族学方面的”。在这里第一大类是纵向研究，探讨音乐发展的历史进程；第二大类是横向研究，考察在

时间、空间和历史上分别存在的各类音乐的共同基础、音乐文化构成的基本要素和原理; 第三大类则研究音乐的民族特征，包括纵横两方面的探讨. 这一分类体系从逻辑上讲是统一的，也符合音乐学领域研究工作的实际，因而被多数学者采用，并沿袭至今。

以上列举的几种分类都是在阿德勒所划分的历史和体系这两大部分的基础上发展出来的.

五、艾尔舍克体系

1973 年斯洛伐克音乐学家艾尔舍克（ O . Elschek ）在《当今音乐学的分类方法和对象》、《音乐学分类法当前的问题》、《新的音乐学分类法草案》三篇论文中首次打破了“历史的”和“体系的”音乐学的传统划分，而提出了将各学科分为理论和地区两大部门:

1 . 理论音乐学

1 ）自然科学范畴

（ 1 ）音乐声学

（ 2 ）乐器学

（ 3 ）音乐生理学

（ 4 ）音乐心理学

2 ）社会科学范畴

（ 1 ）音乐美学

（ 2 ）音乐评论

（ 4 ）音乐社会学

（ 3 ）音乐哲学

（4）音乐理论

3）音乐技术范畴

（1）音乐图示

（2）音乐歌词演释

（3）音乐演释

（4）音乐教育学

2．地区音乐学（见下页图表）

<table>
<tr><th colspan="3">地区性分科</th><th>欧洲</th><th>中国</th><th>印度</th><th>近东</th><th>其他</th></tr>
<tr><td rowspan="4">文化社会的层面</td><td rowspan="2">与历史和现代相关的的音乐研究</td><td>艺术音乐</td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td></tr>
<tr><td>交际音乐</td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td></tr>
<tr><td rowspan="2">民族音乐学的研究</td><td>民间音乐</td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td></tr>
<tr><td>部族共同体的音乐</td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td></tr>
</table>

这一分类法的最大特点是将历史的与民族的两大门类合为

一体，放在地区音乐学中，避免了以往分类法存在的一个矛盾：历史的，实质上是指欧洲音乐史，而其余国家的音乐史则被置于民族音乐学中进行研究。在这一分类法里欧洲音乐被放到了与其他地区同等的地位，一切音乐都分为四种类型（艺术音乐、交际音乐、民间音乐、部族共同体音乐）按地区进行历史和现状的考察。其缺点是只有地区的历史，没有一个研究人类音乐历史进程的共同特点的学科和附属于它的一些分支学科，如古谱学、音乐考古学等。尽管如此，我认为艾尔舍克的分类体系在标准上是统一的，是符合研究的实际分工的，因而也是实用的。由于种种原因这一分类法未被普遍采用，现今依然是维奥拉的分类法较为通行。

通过上面的介绍，大家可以大体上了解到音乐学这个领域的学科构成情况、它们相互之间的关系。如前所说，这些学科在实际工作中都是互为补充的，不可能设想一个人研究一种音乐现象只从一个角度考虑、只限于一门学科的范畴，特别是当前更需要强调跨学科的综合性研究。大家了解这一领域的学科构成将有助于在学习和研究某个问题时从多方面进行考虑。

第三节　音乐学研究历史总述

一、古　代

虽然音乐学这一名称的使用只是上个世纪的事情，但音乐研究并非一个新的学术范畴。远在古希腊时代伟大的思想家和数学家毕达哥拉斯（约公元前 580 ~ 500 年）就研究并发现了弦长比率与音律之间的关系，例如 2:1 为八度， 3:2 为五度，

4:3 为四度，并在弦音计上对音高进行了测定。他和他的学生指出，弦长比愈简单，所发出的声音就愈和谐。大致在同一时间或稍后一些成书的我国《管子 · 地员篇》中也记载了按管长或弦长比率确定音高的“三分损益法”，并以此算出了宫、商、角、徵、羽五个音的音程关系。稍后的《吕氏春秋 · 音律篇》则已按此算出了十二律的全部音位。因此毕达哥拉斯和我国先秦时代的学者可以被视为音响学研究的先驱。另外毕达哥拉斯还通过对数与音程协和之间的联系进行思辨，推演出“天体和谐论”的假说，试图以此说明音乐和宇宙星体运行的关系，进而揭示世界的本质．就这一方面而论他又可以被看做是音乐哲学的始祖。与他观点相对立的另一位音乐理论家亚里士多塞诺斯（ Aristoxenos ，公元前 354 年?）则在《论和谐》等著作中反对毕达哥拉斯按数定音的主张。他认为，音乐协和与否应由人的耳朵来决定，即由人的主观来判断，并认为音乐是情感的艺术，因此应该算做是音乐美学中“情绪论”的奠基人。此外亚里士多德和柏拉图等提出了所谓的“ Ethos ”理论——美育论，从国家教育的伦理观出发论述了音乐的社会功能。柏拉图认为，音乐有善与恶的不同性格，它们都会对听者产生影响，所以必须使用适合表现节制、勇敢、宽宏大度性格的乐曲和乐器（《理想国》）。亚里士多德则认为，音乐的本质是处在教育与游戏之间的一种高尚的享受（《政治学》）。关于音乐的道德教化作用在我国先秦诸子百家的著作中也有过许多透彻的论述。例如孔子所说的“移风易俗，莫善于乐”．公孙尼在《乐记》中所说的“乐者，通伦理者也”．由此可见无论是在古希腊还是在中国，这一时代对音乐的研究主要集中

在音响学和音乐美学（包括论述音乐的功能）两方面。

二、中　世　纪

在中世纪的欧洲，教会音乐的理论占支配地位，以数学为基础的音响学研究继续进行。波埃提乌斯（Boethius A.，公元480 ~ 524年）把音乐作为数学中的四门学科之一。他的《音乐纲要》是中世纪最有权威的著作。他继承了毕达哥拉斯的传统，潜心研究音乐与数的关系，使音乐理论成为一种神秘的推理，并对此做出了基督教神学的解释。这一时代从数的性格学出发推演出数与音乐的象征学，例如赋予四度音列的四个音以基督化身成人、死亡、复活、升天的意义（A.索拉斯提乌斯），　使音乐研究变成纯粹为宗教服务的工具。

随着教会多声音乐的发展，导致产生了一种图示式的记谱法。它是由科隆的佛朗哥大约在1216年加以系统化的。它使音乐的节拍摆脱了歌词音节长短的束缚，使作曲家能够专事音乐的书面创作，并使之成为一种专门职业。以乐谱形式记录下来的乐曲也因此有了权威性，它们成了后人研究这一时代音乐的最为宝贵的材料。14世纪穆尔斯（Jehan de Murs）编撰的音乐理论丛书成为以后两个世纪大学音乐教育的基础.

三、文艺复兴时代

在文艺复兴时期艺术逐渐摆脱了神学的束缚。早在1300年左右约翰·达·格鲁契奥（Johannes de Grocheo）就已经指出，数学的音乐科学不能等同于艺术，而应把这种理论应用于歌唱，这反映了把音乐作为发出声音的人的艺术来对待这种人

文主义的观点。 15 世纪廷克托里斯（ Tinctoris ）根据音乐的历史发展和实践，改写了音乐理论，他列举了音乐的作用，并将它们加以分类。 1547 年格列里安（ Glarean ）更明确地阐述道：音乐主要是人类活动的一种形式，而不是一门封闭的科学，也不是宇宙的摹本。他们还指出，复调音乐是人而不是上帝创造的。扎林诺（ Zarlino ）在 1558 年试图将古希腊的美育论人文主义化。他说：“对于音乐的一切作用，耳朵是评判员”。他主张应该让经验在简单的和声组合中用感觉去证实和弦之间的相互关系，要求用感觉使和声与节奏适应歌词题材的情调。他认为音乐就是音乐，而不是修辞学。音乐既是自律的（由于音乐的旋律结构），又是他律的（由于和声与节奏的情感性）。这个时代音乐思想的总趋向是要强调人的主观感受对音乐的决定性意义。

在这一时期印刷术的传入对音乐理论的普及起到了很大的推动作用。 15 世纪产生了前述的著名对位法理论家廷克托里斯，他的《音乐术语定义集》（ 1473 年）是除了波鲁克斯（ J. Pollux ， 2 世纪）的《词源学》之外最为古老的音乐词典。扎林诺非常重视对复调音乐的研究，他力图从严格对位的实践中总结出规律，并由此建立和声理论，即以大小三和弦为基础的近代和声思维。

四、 17 ~ 18 世 纪

在 17 世纪除了对技术继续进行探索之外，也开始了对音乐历史的研究工作，首先是对音乐史料的收集和编纂工作。产生在这个世纪初的梅依波姆的古代音乐资料集表现出对整个古

代音乐资料的极大关注。普列特里乌斯的《音乐大全》是我们了解固定低音时代的音乐特别是乐器和曲式问题的珍贵史料。普林茨在 1690 年撰写了第一部具有编年史性质的音乐史。为了探索音乐的本质， V. 伽里略在实验物理学的基础上已经开始以振动感应的方式从事音响学的研究；到了 18 世纪初，理性主义盛行时代的 J. 索维厄则通过对泛音列的研究， 为阐明和声关系提供了理论依据。与自然科学力图在一切领域建立体系和理性地理解这些体系的努力相适应（如牛顿、莱布尼茨），拉莫（ Rameau ， 1683 ~ 1764 年）等人也尝试将音乐理论，如和声学、作曲法及十二平均律的音高秩序加以系统化。拉莫把和声放在旋律之前，给予它以优先的地位，为音乐的自律论奠定了新的基础。他认为音乐的结构是建立在音响自身的本性的基础上的。他推翻了毕达哥拉斯关于数与音的关系的理论，而以物理学作为和声学的依据，并使之简化，确立了主、属、下属三个基本和弦。他还指出确定和弦进行性质的是根音的进行，从而成为后世功能和声的先导。

在 18 世纪，音乐史研究有了进一步的发展。马尔布鲁克（ Maarbruck ）等人先后撰写了音乐通史， 但因材料不足学术水平还不高。然而拉·波尔德（ La Bord ）以净化教会音乐为目的，用拉丁文撰写的《典礼音乐史》作为研究中世纪音乐的基础史料是有重要意义的。在传记性著作方面产生了马纳林格的《亨德尔传》等，它们是 19 世纪作曲家研究迅速发展的先声。在音乐美学领域出现了马泰松（ Matheson ）在其著作《登龙门的基础》中主张的“情绪论”．他把音乐与修辞学相联系，以不用语言而用音乐表达出人类的情绪作为音乐的最

终目的。他的这种情绪论是以笛卡尔的理性主义美学论文为依据的，并认为音乐应该是明白易懂的。为此他对情绪作了仔细的分析，还相应地加上了设计说明，要求每一首乐曲只限于表现一种单一的情绪。在这个世纪对音乐辞书的编纂做出了较大贡献的有卢梭、布罗萨尔、瓦尔塔等人。

五、19 世 纪

音乐研究的各个领域在 19 世纪得到了全面迅速的发展，并最终导致了这门学科的建立。在音乐史方面对古希腊和拜占廷音乐的研究有大的进展，并且更为专门化；对格里高利圣咏的复原工作取得了大收获。经过对文献的研究和鉴定，出版了大规模的音乐史料集和大作曲家的全集。首先基瑟韦特（Kieserwetter）收集了以前时代所欠缺的史料，撰写了具有文化史性质的音乐史《欧洲——西方音乐的历史》（1834 年）、《阿拉伯的音乐》（1840 年）；安布罗斯（Ambros）受其影响编写了更为充实的欧洲音乐史，它们成为近代正规西方音乐通史研究的出发点。赫尔法特则对古代和基督教初期的音乐研究做出了贡献。古斯马克尔完成了中世纪音乐资料的学术性全集。自福克尔的《巴赫传》问世之后，相继出版了《帕列斯特利那》、《贝多芬》、《亨德尔》、《莫差特》、《海顿》等大作曲家的传记。在对古谱进行了细密的考订和研究的基础上出版了几部古代音乐的乐谱集。

这一时期在大学里也相继出现了音乐学教育和研究的热潮。1826 年在波恩大学由 H. C. 布莱顿斯泰因首次开设了音乐学讲座，继而 A.B.马克斯在柏林大学（1830 年），安布罗

斯在布拉格大学（ 1869 年）、汉斯立克在维也纳大学（ 1856 年）开设了音乐史和音乐美学讲座。施皮塔（ Spitta ）任教柏林大学（ 1872 年）之后形成了“柏林历史学派”，从此德国成为音乐学研究的中心。汉斯立克的《论音乐的美》（ 1854 年）出版后在音乐美学领域里引发了形式美学（自律美学）与内容美学（他律美学）的争论。不少著名作曲家，如舒曼、李斯特、柏辽兹等也留下了为数不少的音乐美学方面的专论。对音乐自然科学基础的研究在赫尔姆霍尔茨等人的努力下也取得了重要的成果，他的《音感觉论》是这方面的代表作。同时以埃利斯的《论诸民族的音阶》（ 1885 年）为标志的、以非欧洲音乐为对象的比较音乐学开始在这一学术领域里崭露头角。

在这个世纪，当今音乐学的各门学科渐次确立，以人类的一切音乐现象为研究对象的音乐学这门总体学科无论在理论上，还是在实践上以及教育体系上均已经开始成形。正如克利桑德所说：“音乐的整个领域被尽可能均衡地进行研究，而不仅仅是其历史部分。”前述的阿德勒的论文《音乐学的范围、方法与目的》则是对当时这一学科发展的全面概括和总结。

六、20 世纪

在本世纪科学技术急速进步，与此相应音乐学研究也朝着更为精细、严密的方向发展，各门子学科进一步分化，分工变得更细。首先是以上世纪末德国学者的研究成果为基础，音响学、音响生理学、音响心理学利用现代测音设备和其他电子仪器，使其研究工作变得更加精确，电子计算机的发明与广泛应用使得许多分析工作成为可能。录音技术的发明大大扩展了音

乐的记录手段。在比较音乐学方面，霍恩波斯特尔、萨克斯、施奈德以及拉赫曼等人把它的研究领域拓宽到地球的各大洲。从 50 年代起它演变为民族音乐学，并在美国取得了引人注目的进展，深化了西方人对非欧洲音乐的认识，从而导致音乐观和理论发生了根本性的转变，比较音乐学和民族音乐学成了欧洲和美国许多大学的一门必不可少的重要课程。现代音乐媒介无孔不入的扩张，通俗音乐的风行使一些音乐学家感到有必要用科学的方法去把握现实音乐生活的全貌，而不能仅仅躲在书斋里研究分析文献，于是便导致了音乐社会学的产生，并形成了一套进行社会音乐生活调查的方法和技术。它的研究对象也不仅局限在艺术音乐的创作和演出，而是扩展到各类音乐的一切方面。现代音乐的发展使学者们已不再满足于传统音乐美学的理论，而借助于现代哲学的种种新的观点方法去探讨音乐的本质，并与音乐心理学的实验性研究相结合，使得对音乐审美的探索具有更多实证性和经验性的依据。音乐史学家进行大规模的合作，编写了《牛津音乐史》（哈德）、《音乐史纲要》（阿德勒）、《音乐史系列》（诺顿出版社）等。从 70 年代起在联合国教科文组织的倡导下现在正由各大洲的学者撰写规模宏大的《音乐的宇宙——世界音乐通史》。几部能全面反映本世纪音乐学研究水准的大型音乐百科全书相继问世，例如 50 ~ 60 年代出版的德文的《音乐的历史与现状》（ 16 卷，MMG ）、 70 年代末出版的英文的《新格罗夫音乐与音乐家词典》（ The new Grove Dictionary of music and musicians ）、80 年代日文的《音乐大事典》。一批国际音乐学术团体也相继诞生，如 1927 年成立的“国际音乐协会”、德国学者布鲁

默在 1946 年创立的“音乐研究会”；多门子学科也成立了自己的学术组织，如“国际传统音乐学会”等。

在这一节里我主要向大家介绍了音乐学发展过程中的重要事件、学术观点、代表性倾向，以便使大家大体了解其全面的轮廓和线索。至于各子学科的具体事件和成果在后面介绍各门分学科时，还将做进一步的叙述和解释。

第二章　历史音乐学

从音乐学研究的实际出发，同时也为了叙述上的方便，在介绍各分学科时将遵从维奥拉的分类法，即分为历史的、体系的、民族音乐学这三部分来谈。

历史音乐学是音乐学的历史研究领域，它以音乐史学为主体，同时包括与此相关的一些学科。

第一节　音乐史学

一、音乐史学的研究范围与对象

音乐史学是从历史观点出发研究音乐及与它相关联的现象的学科，它是音乐学最主要的、中心性的领域。在欧洲，音乐史学原来仅限于对西方音乐史的探讨，只是最近几十年才扩展到对非欧洲地区音乐历史的研究。

阿德勒1919年在《音乐史的方法》一文中曾经讲过，音乐史学的课题是研究和叙述“作曲活动的产生和发展的历程，它的对象是音乐作品，包括它们的形成过程，并根据作品的共同点和不同点进行分类，研究某些作品区别于其他作品的独立性，以及音乐家相互影响关系的问题”．在这一定义中作品及

其风格(根据共性进行分类)的发展被置于音乐史学研究的中心地位。从确定学科的重点这个角度来看，这一规定无疑有其合理的一面。因为我们通常狭义地讲历史，是指有文字或其他书面材料记载的历史，而不包括仅仅是口传的东西。按照学科分工后者应属于民族音乐学的研究范畴，而这两门学科在研究方法上是有着明显区别的。因此作品和由它们构成的各种风格的演变理应成为音乐史学的基本对象。然而正如德国当代的音乐史学家布洛克豪斯所指出的那样："音乐史研究的对象是音乐的历史，这一约定俗成的规定迄今为止还未被音乐史学家严格地遵循过。之所以不能这样做，是因为人们......在讨论历史的联系、各种关系和条件时，必须考虑到音乐所依据的社会、文化发展规律，个人在音乐史中所扮演的角色，并且最终还必须与一切社会横向联系结合在一起，考虑演出的实践和接受的历史"。音乐作品是由人创造出来的，对它们的研究必然要包括对作曲家本身的研究，由此也必然要引伸到对他们所处的时代和环境的研究。另外音乐作品不像美术和文学作品那样是纯粹写在纸面上的、固定不变的东西，它们必须通过表演家的演出才能传达给公众，所以对历史的研究也应包括对"创作后"的一系列问题的研究，而不应仅停留在作曲活动本身。另外从广义上讲，一切过去时代的音乐现象都应属于史学探讨的范畴，它应包括一切书面的和口传的音乐和与此相关的全部事项。因为在纸面上创作音乐只是最近几个世纪的事情，而人类的音乐却已经有了几千年的历史，况且至今还有许多民族的音乐是采用口头的方式流传的。正因为如此，近年来史学界倡导一种通过口传的音乐"逆向"研究历史的，特别是无文字和乐谱时代

的历史的方法。如果我们要全面完整地认识人类音乐的发展规律，就应该把口传音乐的历史也纳入到音乐史学的范畴。

所以如果将阿德勒的定义作为确定音乐史学研究范围和对象的基础的话，则有必要对它做以下几点补充：

1）有必要对“作品前”的问题进行探讨。

（1）从作为人和作为艺术家的两个方面对作曲家进行传记性的研究；

（2）研究作曲家和作品产生的时代和环境，这要涉及到政治史、经济史、社会史、文化史、艺术史诸方面的问题。

2）对“作品后”的问题进行研究也是必不可少的。它包括已成为成品的乐曲的演出、流传与接受几个方面。这可以说是一种音乐社会史的研究。一部作品历代演出、录音、出版、流传和欣赏它的观众的情况都应成为音乐史学的研究对象，因为一方面不同时代的演奏家对同一部作品可能会做出极不相同的解释，这将直接影响到呈示给听众的作品的具体内容；另一方面不同时代的听众对它的感受、审美和评价也是有很大差异的，这也将反馈给表演者，使他们对作品做出符合当时听众趣味的解释。

3）收集、保存作品和其他音乐史料也是音乐史学的一项非常重要的任务。对史料进行鉴定、评估是史学研究的基础环节，因此一向在史学领域占有十分突出的地位，也是音乐史学工作者必须掌握的一种技能。

4）音乐史学应该不仅是对过去时代的静态的、记述性的探讨，而且应是与现今相联系的、动态的、实践性的研究，并通过研究，揭示音乐发展的历史规律，为认识当今的各种音乐

现象提供启示。

二、音乐史学研究的具体步骤

坦率地讲，音乐史学理论的建设无论在中国还是在西方都是一个相当薄弱的环节。虽然已出版了数量众多的通史、专史、传记和其他的史料，但是真正全面、系统地对这门学科的理论与方法做出总结的专著仍然十分鲜见。因此在这里我也不可能详细、具体地介绍音乐史学的方法，而只能对研究过程中的几个环节与步骤做一些简单的说明。

1. 确定研究课题

音乐史学研究工作的第一步是要根据目的和主、客观条件来确定课题。从大的方面划分可以从时代和阶段出发，也可以从地区、国家和民族出发，还可以从作曲家和乐派来确定自己的研究对象。另外也可以根据音乐的体裁、技法要素(如和声、对位、曲式、乐器等)来确定课题。当然一个专题往往是由几个方面的因素综合构成的，因为只有这样， 题目才会比较具体，研究和论述才会比较深入。例如有这样一篇论文的题目《论亨德尔早期歌剧中那波里乐派的影响》，它就是综合了时期、人物和音乐体裁这三方面的因素，并加上了某乐派的影响这个特定的问题而最终确定下来的，如果仅取其中的某一方面作为论题，那么它可能就不是一篇论文，而是一部专著所应完成的任务了。

而在课题确定之前，首先应对史料进行初步的摸索和了解，即使自己原先已经定下了题目，但由于掌握了更为丰富的资料，或者由于某方面材料的不足往往也不得不对它做出修

改。仍以上面的论题为例，只有掌握了那波里乐派各部歌剧创作情况的可靠史料，掌握了亨德尔早期歌剧的脚本、乐谱以及传记材料之后，才谈得上确定这个课题。实际上往往是先选定所要研究问题的大轮廓或范围，然后在收集资料的过程中才逐步将题目具体地确定下来。

与此相联系的另一个问题是在确定课题前还要先了解一下以往有关它的研究状况。首先要搞清楚这个课题是否有其他研究者涉足过，如果有，分别是什么观点，深入到什么程度。这方面的调查方法虽然因课题而异，但通常可以从音乐词典的文献附录和专题的文献目录入手。就西洋音乐史而言，这方面的资料有沙尔(Schaal)在1963年编辑，随后又不断加以补充的《1861年以来德语的音乐学博士论文总目》、1961年由海维特(Hewitt)编辑的、包括美国56所、加拿大2所大学的《音乐学博士论文》和格里本斯基(Gribenski)在1979年编辑的《法语音乐博士论文的命题》等。音乐辞书中文献附录最齐全的要数德文的《音乐的历史与现状》、英文的《新格罗夫音乐与音乐家词典》。通过了解研究状况，将可以对确定自己的课题提供十分有益的启示，避免不必要的重复，并最终有助于确定自己的研究观点。

2. 史料的发掘与评估

音乐史的史料大致可分为两类：乐谱史料和其他史料(文字手稿、报章资料、书信、日记等文字材料和图像)，如果是研究20世纪的音乐史，则还应加上各种录音资料，即使是研究本世纪以前的音乐也可以包括今人演奏古人音乐作品的录音。文字史料的处理方式与一般文史学科的情况大体相同，这里只

着重讲一下乐谱史料问题。

在对作曲家的研究方面，许多大作曲家的乐谱史料在经过了多位学者的精心研究和校勘之后均已出版了作品总目录，它们对已发现的各人作品的手稿、抄本、各时代的版本都有十分详尽的记载，对其现今的下落也做了说明。有些人还收集了亨德尔、巴赫、海顿、莫差特、贝多芬、舒柏特等相当一批大作曲家的全部乐谱史料，经过反复校勘之后出版了他们的作品全集。这种经过专家评定的“第二手的确凿材料”是基本上可以作为研究的依据的。在对这些大师的研究中，要想凭借自己的摸索发现新的史料来源，其可能性已经是微乎其微。不过由于一些资料的版本有多种，到底以哪一种作为依据则要靠研究者自己对史料的评估来决定。但是至于它们的演出历史资料(也包括后人加注的乐谱)则尚有相当大的发掘和研究的余地。

而对中小作曲家则通常要由研究者自己去收集他的生平和作品史料，收集工作自然应尽量做到完整齐全。在从事这项工作过程中应直接与诸如图书馆、资料馆和博物馆等各个史料保存场所联系。关于如何检索资料和图书馆的使用方法属于图书馆学和音乐文献学的范畴，这里不做详述。就西洋音乐而言，阿依那编辑的10卷本综合性《音乐史料事典》对乐谱资料的收藏地点按作曲家分类做了详细的记载，是查询各种史料的十分有用的工具书。

在完成了史料的摸索和收集工作之后就要开始进行史料的评估。首先要做的是判定所收集到的资料在什么程度上具有历史认识价值，其中最为重要的是判断它们的真伪。一般而言，与政治史和美术史相比，在音乐方面有意制造伪作的情况是比

较少的。史料中那些手稿和经过作者自己校订的抄本和版本其可信程度是相当高的，应属于第一手材料。而后世演奏家所编订的各种版本则属于第二手资料，对于它们应根据多种版本，并对照其他的有关史料反复进行仔细的校勘，以求获得尽可能符合原作本来面貌的本子。在真伪的判断工作中研究者必须具有一定的版本学知识，对纸的质地、墨水、笔迹等均应进行细密的鉴定，其最终目的是要整理出一个可信的版本，这是以后进行史料的内容分析、解释和风格研究的出发点。这里需要说明一点，史料的评定与史料的分析在音乐学研究工作中是有区别的两个概念和环节。史料的评定主要是从外部形式出发的，通过研究者所掌握的版本学知识去判定它们的真伪；而史料的分析则着重从内容去确定其可靠程度，它更接近于史料的解释和风格研究。现代音乐史学中客观的、实证主义的倾向之一就是要求在更广阔的领域里进行史料的评定，更加讲求它的客观性。例如把第二次世界大战后出版的史料集、贝多芬、巴赫、莫差特等人的全集与战前的版本进行比较，从中发现两者的异同。在传记研究方面也是如此。有人将在各种场合收集来的作曲家日记、书信等第一手资料汇编成册，成为一种所谓的文献式传记，而尽量排除传记编写中研究者本人的主观因素。当然在史料评估工作中仍不免要受研究人当时的认识水平的局限，尽管如此还是应尽可能注意排除先人之见，必要时在确定最后版本时应附上鉴定报告，记录鉴定的全过程，以及对一些有争议的地方做出决断的依据，就像我们在一些古籍的后面所看到的校记一样。总之，经过评估的史料一定要尽量做到客观准确，因为它们将成为今后研究工作的基础。

3. 风格研究中的几个问题

风格研究或风格评论的任务首先是对音乐作品自身进行分析，它包括从形式的、结构的角度进行的技术性分析和从内容及音乐的象征意义方面进行的解释。其次还要将作品和与它们相关联的外延事物进行比较，明确它们彼此之间的关系，以便具体说明该作品在音乐风格史中的地位和意义，进而获得对风格发展史的某种新的认识。在这个意义上讲，第一种研究是从体系音乐学的立场进行的，例如形式分析基本上属于音乐技术理论的范畴，而内容的解释则基本上与他律美学的研究内容相重合；第二种研究本质上是从历史的角度出发，特别是从风格史的角度出发的。因此必须将狭义的形式分析与风格分析区别开来。

即使在前一项工作中，也就是史料评估和最后决定文本过程时往往也要考虑到风格问题。这就对音乐史学家提出了一种特殊要求，即他们需具备从作为第一手史料的乐谱"读出"音乐的能力，并且通过经验的积累，逐步形成从中把握与判断作品音乐风格的能力，这无论对判断文本的真伪以及其中的正误，还是进行风格分析都是具有十分重要意义的。

大家可能会提出一个问题：到底什么是音乐的风格，什么是风格评论？而要回答这个看似十分简单的问题却是相当困难的。因为它是一个以相互比较、分类为目的的功能性概念，也就是以各种不同标准去理解作曲家音乐创作规律的一个综合性概念。例如某一位作曲家在某个时期创作的所有作品，到了下一阶段再回过头去看，便有可能发现这一作品群在风格上的某些共性，这便形成了他在这个时期的音乐风格。同样将某个时

期的一群作曲家的作品与另一时期的作曲家的作品相比也可以发现两者具有不同的特点，这也就构成了所谓的时代风格。其他诸如乐派、地区、民族的风格的情况也与此相似。而风格的把握单纯从概念出发恐怕是不可能的，谁都难以定出几条原则来规定一种风格。只有通过大量地接触音乐作品本身，积累和丰富自己的感性体验，有条件的话再阅读一些有关的文献，才有可能形成一种可以把握某种风格的特殊音乐感觉，也就是所谓的风格感。从事风格研究与评论的人应该具有这样一种能力，他们听音乐不仅是为了享受，也是为了直观地把握作品的风格。鉴于以上的原因，我这里也难以列出统一的风格评论与研究的方法，而只能大略谈谈从事这项工作的有关步骤。

1）形式的分析

赋予作品以某种风格特征的首先是特定音乐要素的具体运用，这些要素包括：音高、音色、力度、节奏、速度、调性、动机、主题、旋律、和声、曲式等等，这些要素的不同组合方式当然也是影响作品风格的重要因素。因此风格研究首先就是要从形式、结构上对作品的以上要素逐一加以分析，然后再将分析的结果加以综合，从而得出对该作品形式结构的完整认识。在这种分析过程中还应该参照以上各种要素的发展史，例如旋律史、和声史、体裁史等，以便了解作品中运用的这些因素演变的由来以及它们所处的历史阶段。音乐院校所开设的“曲式与作品分析课”就是教授这种从形式角度分析作品的方法的。

2）内容的解释

对于多数的学者来说，要充分地把握作品的风格仅仅从形

式上分析是远远不够的，还应该从内容上加以解释。就浪漫派的标题音乐而言，根据作品的标题或作曲家常常所附加的说明(像李斯特、舒曼等人那样)以及在其他场合对作品含义的谈论，就可以比较具体地对其内容做出解释。但是对于无标题音乐(所谓的绝对音乐)来说，则需要使用与此不同的方式来寻求对其内涵的理解。绝对音乐的内容不是游离于音乐自律结构之外的、像诗歌、文学、绘画那样的内容，而是将其形式与音乐以外的音的象征性相联系而形成的。它完全依赖于音乐本身，是由音乐自身所载负的内容，是一种形式意义上的内容。德国音乐学家谢灵(A.Schelling)曾尝试对这种音的象征性做出解释，并形成了一套理论。他继承了克列丘玛(Kretzschmar)的音乐释义学，并通过实证提出了自己的“音象征论”(Tonsymbol)。他认为一切音乐都是符号，即感官的表象。他所谓的音象征是指情绪的象征，因此他说：“情绪将和音响的最初体验一道，不得不处于讨论的中心……对于音乐的象征性必须借助于语言来说明”。但是他的这种理论却遭到了许多主张音乐自律论的学者们的强烈批评。事实证明将一切音乐视为情绪的符号的观点是带有明显的主观色彩的，而且在研究实践中也是危险的。我认为对纯音乐的解释只应该，也只能够做到从音乐审美的一般规律上对作品的内容做一些提示，硬要给它们安上各种语义化的标签是极不可取的，也是行不通的。

只有当音乐和语言结合在一起(如在声乐、歌剧中)时，其内容才具有可分析的客观基础。不过对歌剧、歌曲中的音象征性的分析对于研究和解释无语言的器乐作品也是启发意义的，并且在近年也取得了一定的进展。这种研究的依据在于：先从

声乐曲中找出什么样的音型在多数情况下是与什么样的词句和观念联系在一起的，从中发现其规律性．然后再以此去分析在无语言的绝对音乐中这些音型的运用情况，从而为解释这类乐曲寻找有益的启示。在这种研究中需要运用统计学的方法，现今还可以利用计算机做储存和分析。例如，通过对一系列巴洛克时代的声乐曲进行分析后发现，男低音从c开始半音下行到G，往往是与“死亡”、“痛苦”、“悲伤”这些词语联系在一起的，进而便认为这些音型在那个时代具有上述词语所包含的观念性象征意义。后来人们又发现这种象征性不仅存在于巴洛克时代，而且一直保留到古典主义和浪漫主义时代，同时这些音型在器乐曲中往往也具有同样的表意象征性。这种新的音乐释义学研究还在继续进行中，我认为其可靠性有限，对它应该持谨慎态度。我们在探索音乐的内容时应该注意到，音乐由于其自身的特殊性(这个问题我在“音乐美学”一节中还将详细谈及)，与其他艺术门类相比，它在表现某一题材内容时是不太可能直接使听者产生一种视觉的、直观的、具体的、如同图画那样的形象的(所谓“音画”只是一种借用的概念)。如果真的想表现，那么也只有与其他视觉艺术联系在一起时才能实现。而音乐本身则充其量只能表达作曲家的主观体验和情感。例如就标题音乐而言，贝多芬的《热情奏鸣曲》表现了极其激动与紧张的情绪，而在作为非标题音乐的巴赫的赋格曲中我们感受到的则只是一种更为抽象的情绪消长，对其具体内容是无从知晓的。

因此我们在研究风格史时应该把注意力放在探索某一时代、某一作曲家在音乐表现手段的规律性和各自的特殊性上，

进而力求从感性和理性上去把握它，而不应牵强附会地对作品，特别是非标题音乐的作品做各种各样的非音乐的、文学性的、具象性的诠释。

3）在历史进程中对风格进行比较研究

我们讲音乐艺术在表现手段上的特殊性这并不意味着可以把它们看做是不受环境制约的、由作曲家随意编造出来的东西。音乐作品和它们的风格同样都是历史的产物，因此当我们研究某一种风格的形成和发展时。应该把它们放到一定的历史环境中来认识，把它们视为历史进程的一部分。

音乐创作虽然是作曲家个人的行为，但它也具有历史的继承性，无论在形式上还是在内容上都是如此。我们在研究一部作品的风格时应该首先确定它在历史中的地位。而这种确定必须通过比较才能实现。就音乐自身而言，比较包括与同一位作曲家其他作品群的比较，与同一时代、同一地域的其他作曲家的作品的比较；从历史角度讲，则包括与前代、同时代和以后时代作品的比较。其根本目的就是要认识和把握它在风格发展史中的地位与联系，从而明确它是因袭传统的，还是有所创新；手段上是与同时代其他作品相同或相似的，还是带有独创性的；它对后世是否产生过影响。从更大范围来讲，比较还应包括与音乐以外的历史、文化和其他艺术门类的比较，这样才有助于理解一种风格生成和发展的原因。例如谈论巴洛克时代的音乐风格时便不能只就音乐谈音乐，而应该把该时代的音乐特征与当时的时尚、建筑(作为一种形式艺术)和美术的风格(例如豪华的、浮夸的、追求动势与起伏等特点)进行对比，以求加深对音乐风格的认识。

前面我讲过，在风格研究中风格感是十分重要的，但也不能仅限于直观的、经验性的认识，还可以通过将风格的某些形式要素加以量化，然后按某种模式将它们统计，最终为研究工作提供参照。在这种情况下，风格分析还包含了对一些形式因素出现频率的统计。这项工作首先要求对大量作品进行细致的分析，抽取其中具有风格代表性的因素，然后再将它们归纳、分类，使之成为统计的基础。现在计算机的普及为这种研究提供了极大的便利，但也存在一定的困难。如何将各种音乐要素加以量化，编成程序，输入计算机中，然后再用它去分析其他作品的风格这是一项非常复杂的工作。因为一种风格不仅是由形式因素决定的，它还要受一定时代、一定民族审美习惯的制约。出现频率高的要素不一定就是在风格史上有代表性的。因此以统计学为基础，借助于计算机得出来的结论只能作为风格史研究中的一个参照，真正的分析还需要结合其他要素才能做出最后的判断。如前所说对风格的直观把握至今仍是研究工作中最终起作用的手段。拉·留在1970年出版的《风格研究的标准》综合了风格分析中的各种见解，可以参考，但至于到底哪一种最为有效，则还需要由研究者根据对象本身的特点来决定。

总之音乐史学的研究方法因所探讨的时代、作曲家、史料状况、研究现状而异，要离开这些来谈论具体的方法似乎是不可能的。上面所讲的只是最为一般的原则，至于学者们在过去研究某一对象时曾使用过什么有启发意义的原则和方法，我们将在下面的“西方音乐史学史”一节中再做叙述。除此之外在后面介绍与音乐史学相关的学科时还将会涉及到方法问题。

三、西方音乐史学史

前面我在“课题的确定”一节中已经讲过，了解音乐史学的过去和现今的研究状况是非常重要的，通过这种探索，我们可以在理论、观点、方法上都得到有益的启示。

在我国编修历史的传统由来已久。远在西周时代就已经开始了这项工作，如《尚书》、《春秋》等. 以后历朝都有为上代修史的传统. 这些史籍中包含了与音乐相关的大量记载，是极其珍贵的史料。一直到现今我国音乐史学都是以这些文献资料作为研究的基础的，从而也就形成了中国音乐史学的基本特点。

而西方在古代与我国相比在音乐史料上要贫乏得多，只是到了定量记谱法发明以后才逐渐形成了以乐谱为中心的音乐史学。

1. 萌芽期——从故事向发展史演变的阶段(到17世纪为止)

直到中世纪末为止欧洲还没有形成真正的历史意识. 在一些理论书籍中曾出现过关于过去时代的音乐的零星记载，但只不过是对发生过的事情的一种追忆，它们只能视做是音乐史学的萌芽。如果按照德国历史学家伯恩海姆(Bernheim)对史学观发展三个阶段——故事性、教化性、发展性来划分，那么到中世纪末为止的音乐史学萌芽期充其量只能属于前两个阶段。它们多数是对音乐的神话性起源、作用、历史上一些大人物在音乐上的业绩进行叙述，颂扬音乐的道德教化功能和价值，特别是在为神学服务方面的价值。这种神话故事式的叙述虽然在缺少史料的情况下，对我们认识古代音乐和音乐生活的状况不无参考价值，但它不是历史。

然而到了15世纪末16世纪初欧洲开始出现了对过去时代的音乐自觉地进行回顾的倾向。首先是波埃提乌斯等人对中世纪音乐理论的重新认识，进而导致对过去音乐的重新评价，并且将音乐划分为古代、中世纪、近代三个时期，同时还认识到包括音乐在内的某些文明经历过产生、繁荣和衰落的发展进程。这标志着开始出现发展史观的萌芽，从而进入了伯恩海姆所划分的第三阶段。而真正意义上的音乐史是到17世纪初才在德国出现的。当时莱比锡圣·托马斯教会歌诗班的领唱者卡尔维修斯在其理论著作《音乐的技能训练》中加上了“音乐的起源与进步”一章，从内容上讲它可以被视为最早的音乐史。他虽然把音乐的起源归诸于神，却采用了依照年代记述的方式，表现出历史地叙述音乐事件的倾向。1615年普列特留斯(Praetorius)的《音乐大全》第1卷问世，由于该书集中了丰富的音乐史材料，所以可以被视为具有功能和效用意义的音乐史料集。该书虽未采用依照年代叙述发展的撰写方式，但作为综合音乐历史事项的知识集成仍具有重要的价值。另外吉尔谢(Kirche)的《音乐泛论》(1650)的内容也与此类似。它虽然是从教会的立场上去编写的，但记述了巴洛克时代有关音乐的各种概念、风格论和情绪论的观点，因此不失为是有价值的史料。

采用编年叙述方式并且独立成册的、最早的音乐史书是德国学者普林茨(Printz)的《高贵的歌唱艺术和音乐艺术的历史叙述》(1690年)。普林茨站在新教派的立场叙述了通过宗教崇拜，使音乐的歌唱和演奏变得神圣起来的历史原因，但同时他也并不否认音乐具有在自然中的起源，甚至还承认音乐是由人创造的、供人娱乐的艺术。他的这种观点是将新教教义与人文

主义相结合的二元论。该书的第二章还留下了17世纪一批著名音乐家的传记，为以后时代一些学者撰写音乐史提供了宝贵的史料。

2. 音乐史学的形成期(18世纪)

在这个世纪，音乐史研究在启蒙主义的影响下，以史料为依据，并对它们进行文献学方面的考证而逐渐成为真正意义上的音乐史学。首先在法国对音乐史的有关问题进行了活跃的争论。拉格涅（Raguenet F.）率先写了《意大利和法国音乐之比较》（1702年），接着弗列努兹对它提出了批评，继而拉格涅又进行了反批评。1756年卡菲欧（Caffiaux P-J.）写了三卷本的《音乐史稿》（原稿藏于巴黎国立图书馆），它收集了到18世纪中叶为止的音乐方面的著述，是一份重要的史料。18世纪后半期受百科全书派的影响也出现了汇集音乐史知识的集子，如波尔德（Borde）的《试论古今音乐》（4卷本，1770年）。

在德国18世纪初瓦尔特（Walther J.G.）和马泰松先后在1732年和1740年出版了音乐词典和以音乐家列传为内容的《登龙门的基础》，这两部书集中了巴赫时代的主要音乐史料，对当时的音乐史研究产生了重要影响。之后吉尔伯特（Gelbert）的《教会音乐论》（2卷，1774年）和《教会音乐文献集》（3卷，1874年）是研究中世纪教会音乐理论的重要史料。

在18世纪后半期英国产生了两部引人注目的音乐通史，J.霍金斯（J . Hawkins）的《音乐的科学与实践通史》（5卷，1776年）和伯尼（Ch. Burney）的《音乐通史》（4卷，1776 ～1789年）。霍金斯的通史包含了58幅作曲家肖像和150首谱例，是第一部以文、图、谱并茂的方式撰写的音乐史。它

大量引用了丰富的史料，阐明了不少原来不甚明了的历史问题。而伯尼通史的特点则在于他对自己所处时代的音乐给予了极大的关注。他游历了欧洲诸国，详细地考察了各国的音乐实际，他的报导是现今研究18世纪音乐史不可缺少的资料。他从活的音乐生活出发，为音乐史研究开辟了一条新的途径。他把音乐现象按时代、乐派和观点分别进行考察，然后再将它们加以综合，进行文化总体的探讨，这在当代也是一种不多见的研究方法。他还摆脱了教会的传统观点，提出了音乐是“无害的娱乐”这种见解，与拒绝“音乐的最终目的是提供愉悦”这种所谓“卑俗”见解的霍金斯形成对照。他的这种观点为更深刻地从人文主义角度认识历史打开了新的门户。

沿此途径德国的福克尔（J. N. Forkel）的《音乐史通论》（2卷，1788年、1801年）又向前迈进了一步。他在该书的第一卷加上了一篇《试论音乐的形而上学》，这是最早的音乐史学论文。受哥廷根历史学派的影响，它把音乐置于历史的总体联系之中，从哲学的高度对研究方法进行了反省和评论，并提出了音乐是有机地发展的论点。他明确地以“音乐的标准”（代表性风格）作为其音乐史观的基础，认为海顿和巴赫代表了18世纪的风格。由这一标准出发他把当时的音乐（特别是教会音乐）看做是蜕化衰落了的东西。但这部音乐史关于16世纪以后的部分并未涉及。原定在第三卷《德国音乐史》中附上的一篇论述巴赫的专著《关于巴赫的生平、艺术及作品》（1802年）则独立发表出来了，对后来发现和复兴巴赫的音乐做出了重要贡献。他的这篇专论把18世纪作曲家专项学术研究工作大大向前推进，并成为19世纪传记学的先驱。此外他在史料学方

面也走在时代前面．他的《一般音乐文献》（1792年）一书收集了文献3000余项，并做了内容的介绍．这是史料学方面划时代的业绩．他还计划与施莱德纳合作编纂50卷的《史料音乐史》，可惜在第一卷付印之前，铅版被入侵的拿破仑军队没收去铸造子弹了．不过他这一宏大构想后来已由德、奥的其他学者们实现，一批大型的史料集相继问世．

在18世纪末出版了几部与音乐史相关的词典．影响较大的是吉尔伯特的《历史性、传记性音乐家词典》（2卷，1790年、1792年），后来瓦尔特在传记部分做了补充，加上了作曲家肖像和乐器图，20多年后扩充为 4 卷本．

3．音乐史学的成熟期(19世纪)

在19世纪上半期值得注意的现象是在音乐界的复古主义运动中萌发了新的历史主义倾向．门德尔松在1829年举行了巴赫的《马太受难曲》的发掘演出；基瑟维特和斯维滕举办了多场历史音乐演奏会，所有这些都是这种倾向的具体体现．古代乐谱的出版业也昌盛起来；巴赫、亨德尔协会相继成立，并着手编纂大型的历史遗产史料集成．例如在德国科玛编纂的28卷《16～18世纪教会音乐》、艾德尔的29卷《音乐史作品系列》．此外个人的全集也陆续问世，如亨德尔(1843～1858年)、巴赫(1851～1899年)、贝多芬(1862～1865年)、莫差特(1877～1905年)、舒柏特(1884～1897年)等人的全集．现今这些统称为旧全集．

19世纪音乐史学所取得的重大进展还表现在大作曲家传记研究方面．以前述的福克尔为先导，进而引进了古典文献学的方法，开创了传记研究工作的新时期．例如在莫差特的研究中

奥·扬(O.Young)就通过精确的文献考订从根本上更新了以往尼森(Nissen)等人著作中的史实。沿此途径随后相继产生了克利桑德的《亨德尔传》(1858～1867年)、塞亚(Theyer H. W.)的《贝多芬传》(1866～1879年)、施皮塔(Spitta)的《巴赫传》(1873～1880年)、波尔(Bohr)的《海顿传》等。后人又不断对这批传记进行了修订和补充，直到今天它们仍是研究上述作曲家不可缺少的基本文献。

这一时期对中世纪音乐史的研究也获得了进展。首先是以贝拉曼的记谱法历史研究《15～16世纪定量音符和节拍记号》一书(1858年)为先导。随后出版了由克斯马凯尔编纂的《中世纪音乐文书》(1864～1876年)。继而对圣咏和新教歌曲的研究也兴盛起来。

在19世纪进行通史研究中最值得提及的三位音乐史学家是奥地利的基瑟维特(Kiesewetter R.G.,1773～1850年)、比利时的菲提斯(Fetis-Joseph F.，1784～1871年)和奥地利的安布罗斯(Ambros A.W.1816～1876年)，现代意义上的音乐史写作正是始于他们。这三位学者分别都写过贯穿音乐历史发展过程的通史，基瑟维特的写于1834年，菲提斯的5卷写于1869～1876年，安布罗斯的5卷写于1862～1882年。他们的著作已经提出了史学方面的许多理论性问题。基瑟维特认为，音乐史的某一个时代的确定是音乐上的伟大人物产生和存在的结果。音乐艺术史的分期不应按它以外的历史时代来划定，而应根据音乐自身的变迁来划分时期，这种分期又往往是与一般政治史不同的。基于这些原因，音乐史的各个时代应该冠以最有代表性的作曲家的名称。此外他还把音乐历史视为依时代进步和发展的

有机整体，因此他的通史以“西洋音乐的起源、变化及阶段性的发展”作为副标题。他的这部著作为音乐史的编写打开了一种新的思路。

菲提斯的5卷本通史只写到15世纪为止，但以后的内容已包含在《音乐家传记和音乐图书志》一书(1835～1844年)中。在这本书里他收集了众多的史料，至今仍被视为音乐史研究的重要资料来源。与基瑟维特的那种以代表性作曲家为主线的通史编写方法相反，他的著作表现出一种包罗万象、兼收并蓄的倾向。他的治史方法具有明确的理论意识。他在这部书的卷首加上了一篇长达222页的序论“音乐史的哲学原则”，陈述了指导他进行史学研究工作的哲学观点。这部通史的特点首先是提高了非欧洲音乐在史学研究中的地位。其次是摒弃了进化发展的观点，而采用变形这个概念。他认为音乐史研究的目的在于认识音乐的众多原理是怎样变迁而来的。当我们考察音乐的某一种历史类型向其他类型变迁时，无须考虑它是否与价值进步和发展有关。他的这种自律音乐史观实际上是把音乐视为不依存于时代与社会文化发展的孤立实体。

如果把前述的两位学者的研究作为通史撰写的一种尝试的话，那么继他们之后的安布罗斯的5卷本通史则显得更为成熟。它是从文化史的立场出发编写的、最早的一部音乐通史。特别是在第3卷关于文艺复兴时代的音乐的叙述中，他引用了当时维也纳、慕尼黑和意大利等地的许多文化史料，做了大量细密详尽的考辨和研究，把音乐置于文化整体之中进行全方位的历史考察，首先采用了“精神文化史”的研究方法。尤其值得指出的是，他非常重视音乐与造型艺术之间的联系，在音乐

史的叙述中注重绘画、建筑以及文学、戏剧等艺术门类对音乐发展的影响。他的这种研究立场可以说是开进行综合性研究的音乐文化史学派之先河，并被20世纪的朗格(Lange P.)和彪肯(Buecken E.)等学者所继承。

可以认为19世纪是音乐史学逐渐成熟的时期。无论在史料学、传记学，还是在通史方面都为以后的研究工作奠定了基础，而且几位学者的研究立场和方法对后来的一些史学流派的形成产生了重要的影响。

4. 20世纪前期

H · 里曼是为20世纪音乐史学奠定基础的主要学者之一，他在1904——1913年间撰写了5卷本的《音乐史纲要》。里曼作为一个在音乐技术理论领域造诣极深、功底极厚的音乐学家，他在历史研究方面也表现出这种优势和特征。在这套史书中他把音乐作为一种自律的、独立的艺术来对待，力图通过对作品的分析去把握音乐历史发展的脉络，表现出一种从风格史的角度进行研究的学术特点。在该书中他完全摒弃了过去音乐史书中常见的那种作曲家列传依次排列的编写方式，而以音乐风格的发展、进步作为历史的主线。如果从前一节所讲的基瑟维特的“进步、发展”与菲提斯的“变形”这两种历史观的对立来看，里曼的这部史纲无疑是属于前者。但是里曼的史学研究的特点在于他更重视对作品和它们的形式、风格的研究，并通过它们去把握历史的发展，在这一点上他又与安布罗斯的那种文化史性质的编写方式形成对比。因此从这几个人的史学观点的比较中我们可以发现，在音乐历史哲学方面存在着两条区分的座标线。一条是以“发展”与“变形”的对立为界，另一

条以精神文化史与风格史的区别为界。里曼的《音乐史纲要》完全是由他一个人撰写的，历史的叙述是围绕着问题而展开的，因此它可以说是一部问题史。如果从通史所要求的完整性来看，它可能在全面程度方面有所欠缺，但是他在论述各个时代和领域的音乐风格过程中所表现出来的渊博知识和探索历史问题时所反映出来的深入严谨的治学态度是在西方音乐史学界十分少见的。

由阿德勒主编的《音乐史提要》(2卷，1924年)也是从风格史的角度去撰写的，但显得更为完整一些。该书是由他带领他的多位优秀学生共同完成的。他十分注重对史学方法论的研究，曾发表过《音乐史学的方法》(1919年)和《音乐中的风格》(1923年)两篇论文。作为这部史书的开篇他也特别加了一篇关于方法论的文章。在历史的论述中他非常注意概念的准确性，提出要以风格评论作为音乐史研究的主要任务。同时他也吸收了维也纳美术史学派的成就，使对音乐风格发展的论述在更广阔的文化背景中展开，让人们能够更全面地把握音乐在历史上与其他文化艺术门类的联系。直到今天该书仍不失为一部从风格史立场编写的、优秀的音乐通史教材。

彪肯的《音乐学丛书》(1927～1934年)是与他人共同编写的。他在该书中力图避免安布罗斯与里曼的那种对立，而将前者的精神文化史立场与后者的风格史立场统一起来。这一点尤其明显地反映在该丛书第一册的《音乐作品的精神与形式》(1929年)中。所谓精神史的立场是20世纪初在德国哲学家狄尔泰(Dilthey W.)的影响下产生的一股艺术科学的思潮，它把艺术视为一般意义上的精神生产。彪肯认为音乐史研究不应局限

于客观的分析，而要把它置于总体的文化史和精神史的联系之中。理想的方法是既要考察所获得的音乐之外的诸种因素，同时又要根据音乐自律的特点得出结论。他的这种史学立场还反映在他的另外两篇论文《作为精神科学的音乐史的基本问题》(1927年)和《音乐风格学的原理、方法和课题》(1923年)中。

除了德、奥这三位学者的著作外，这一时期还出版了英国的《牛津音乐史》(6卷， 1901～1905年)， 法国的孔巴留(Combarieu J.)的《音乐史》(3卷， 1913～1919年)，它们都是综合性的通史， 但侧重于对英国、法国、意大利音乐历史的叙述。

在专史研究领域里也取得了不少成果，而且一些学者确立了自己的研究方法。例如贝赛拉、肯利希对中世纪音乐，莫克罗、巴乌列纳斯对格利戈里圣咏，维列斯对拜占廷东方教会音乐史，依迪生对犹太教音乐史的研究都做出了重要贡献。

在作曲家传记学领域里,除了在19世纪的学术基础上将对海顿、莫差特、贝多芬的研究继续向前推进之外，对舒柏特、舒曼、勃拉姆斯和瓦格纳的传记性研究也取得了令人注目的成果。

此外在技术理论发展史研究方面也颇有收获。例如贝京的《节奏类型学》、丹克尔的《旋律类型学》、库尔特的《浪漫派和声基础》和《巴赫的对位法基础》、沃尔夫的《记谱法提要》等。萨克斯在乐器史和舞蹈史研究方面也做出了十分重要的业绩。

5. 最近40年的研究成果及新的倾向

从第二次世界大战结束到80年代这40年间，在史料整理和考订方面更为深入精确，在此基础上出版了亨德尔、巴赫、海

顿、莫差特、贝多芬等大作曲家全集的新版本。此外在其他基础文献整理、出版方面完成了《主题总目录》、《名曲事典》等工具性书籍的编纂工作，并且在各个专门领域研究不断深入的基础上出版了一批规模空前宏大的百科全书，例如德国的《音乐的历史与现状》(14卷，1949~1968年，补遗2卷，1973~1979年)、《新格罗夫音乐与音乐家词典》(20卷，1980年)，这些百科全书集中了当代世界各国学者们的研究成果，而有关音乐史和作曲家传记的条目在其中占据了最主要的篇幅，已经成为音乐史学家必不可少的文献集。

由于这些综合性的宏篇巨著的出现，像上个世纪和本世纪初那样由个人或几人执笔的大型通史已经没有多少重新编写的余地。当然为了教学的需要还是产生了几本有一定分量的通史性论著，例如美国的《诺顿音乐史丛书》、格拉乌斯的《西方音乐史》。尤其是朗格的《西方文化中的音乐》(1941年)一书将文化史与风格史的叙述巧妙地结合在一起，至今仍受到很高的评价。除此之外作为德国的《音乐学手册》(10卷)主体部分的有关音乐史的6卷也可以视为通史性的大型著作。还有德国在1961年以后陆续出版的《图片音乐史》(施奈德编，40卷)是发表史学研究成果的一种新的样式，为人们了解音乐的历史，特别是相对陌生的古代和非欧洲地区的音乐史提供了丰富的视觉史料。随着唱片和录音技术的发展各种音响音乐史也竞相出版，这给音乐史教学带来了划时代的变革，使人们能够直接从听觉上把握各个时代的音乐风格。

这几十年间音乐史学研究出现了如下几方面值得注意的新倾向:

1）史料保存与使用上的变革

为了便于对越来越丰富而庞杂的史料进行储存和整理，现代情报技术被引进到音乐史料学中来， 并起着越来越重要的作用，特别是计算机的广泛应用为史料的储存和检索带来了极大的便利，各国大图书馆计算机系统的联网使得史料使用的国际化成为可能。目前一些国家已经可以通过这种联网跨国调阅资料。为了便于史料的使用有关组织先后出版了《国际音乐文献总览》和《国际音乐史料总览》。

2）研究与实践的关系渐趋密切

在最近几十年音乐史研究与音乐表演和创作产生了越来越密切的联系。若干年以来，专门从事演奏史学术研究的学者与对这些问题感兴趣的表演艺术家之间进行了交流，并相互协调了各自的立场，取得了具有建设性的成果。例如成立了专事文艺复兴时代和巴罗克时代音乐演奏的团体，举行带有学术性质的音乐会等。目前的问题存在于史学与对最近几十年音乐的研究之间。现在已经有许多人逐渐觉察到，与创作实践者对历史研究的关注相比，音乐史学家对现代创作的探索就显得太少和太迟了。当前基本上是由作曲家和评论家掌握着现代音乐研究的主导权，而音乐史学家却往往看不到“现代的课题”，对这个问题音乐史学界应该进行认真的反思。史学家必须使自己摆脱只陷于文献和古董，而与当今音乐创作无缘的状态。

3）音乐史学与相关学科的交叉融合以及研究地域的扩展

随着时代的发展，音乐史学与其他学科之间出现了密切交流和相互渗透的倾向。现代史学已不再满足于仅仅以史实去叙述和解释音乐发展的进程，而且还希望能从人类审美和心理以

及社会的变化去说明和分析各个时代和民族的音乐现象。因此与音乐美学、心理学、社会学相结合，综合地探讨历史这种跨学科的研究方法已开始被一些学者应用。他们认为，音乐的历史不仅是作曲家创作活动和作品的记录，而且还应该研究作曲家的审美趣味、心理素质，以及制约着他们创作的观众的审美和心理倾向，所以在实际研究中必然要打破传统的历史音乐学与体系音乐学的界线，对音乐历史现象进行全方位、多维性的叙述、解释和分析。

这种学科之间的交流不仅限于音乐学内部，而且还扩展到人文科学的其他学科，从而把音乐史置于更为广阔的空间，也就是说把音乐史作为人的历史来对待。于是便导致了它与一般史学、普通美学、民族学、人类学、社会学的交流。人们越来越认识到音乐的发展进程不仅是音乐自身的事情，音乐是人的行为之一，人在某一历史时代为什么会产生这样，而不是那样的音乐作品和行为，这不能仅仅从音乐自身去寻找答案，而必须通过与上述这些学科相结合，从社会文化的深层结构去找原因。也就是说不仅要回答音乐是怎样的，而且要回答它为什么是这样的。在这种研究中社会学的观点和方法尤其起着越来越重要的作用。近40年来有一部分学者其研究重心已经逐渐由作品风格，转移到创作、演出、接受的全过程，从而导致产生了“某社会中的作曲家”、“演奏的社会史”、“音乐享受的历史”、“某个时代的音乐听众”等这样的新课题。另外评价作品也不仅仅从其艺术价值出发，而且还须考虑其社会价值。于是过去音乐史学研究不屑一顾的通俗音乐也逐渐进入其研究范围，使音乐史的考察对象从艺术音乐扩展到整个社会音乐生

活。在音乐社会学家阿多诺和西伯尔曼的推动下音乐社会史的研究成为一股新的学术潮流。1962年在德国的巴塞尔召开了音乐学国际会议， 对此进行了专题讨论，此后这一倾向继续得到不断的加强。

这股潮流还导致史学与社会学在方法论上的相互渗透。例如原来产生自语言学，后来广泛应用于社会学领域的结构主义也被引进到音乐史学之中。结构主义的方法力求把传统音乐史中的单个事件的平面性连续变为由诸多要素(音乐因素、人的因素、社会因素)组成的结构史，以此作为认识音乐发展模式和规律的有力武器。也就是说，某一时代、某一社会的结构在沿着历史的时间轴向前推移时呈现出一种动态的、复杂的面貌，音乐史从而也就成为一种立体性、纵深性的运动。这种共时性与继时性相结合的研究方法其实在民族学和人类学中早已采用，并且已被民族音乐学和音乐人类学所吸收，近些年来它又被引进到音乐历史科学中。早在本世纪初有一部分比较音乐学家已经认为，人类音乐发展具有共同的规律性，通过研究当今世界上某一种社会形态的音乐，可以获得了解其他地区在历史上同一或相似的社会形态中音乐状况的钥匙。只不过这种方法过去仅局限于对非欧洲地区音乐的研究上，而今天它也被应用于西方音乐史的探讨之中，特别是对史料较少的中世纪欧洲音乐。由德国音乐学家维奥拉倡导的这种泛音乐史的研究方法导致打破西方史学原有的、以地域划分的界线，而把眼光拓展到整个世界的范围。正是在这一认识的推动下，由联合国教科文组织主持，各大洲的学者已着手编写《音乐的宇宙——世界音乐通史》，并且1976年在德国的弗赖堡召开了以“音乐史记

述的观点和方法”为题，1977年在美国的伯克利以“东西方音乐传统研究中的学术眼界”为题，1981年以“欧洲和非欧洲音乐的历史性问题”为题的一系列国际会议，对以往传统的史学研究方法进行反思。这一新倾向最终导致史学研究对象的根本性变化，即由原来以作品风格和作曲家为中心，以乐谱为主要史料对象，变成以与音乐相关的全部历史事项为对象。

四. 中国的音乐史学

前面我们着重谈了西方音乐史学的有关问题， 但是音乐史学的研究绝不应局限于欧美。过去西方音乐学界那种认为非欧洲地域的音乐是非历史史性的，因而把这一广大地区的音乐史完全排除在史学研究之外，而把它全部归诸于民族音乐学范畴的观点，现在已经被多数学者摒弃。

非欧洲地区，特别是东方的几个文明古国，它们的音乐有着悠久的历史，其中一些国家还保存了相当丰富的史料，如中国、日本、印度、阿拉伯等。但是由于这一地区的音乐有着与欧洲不同的发展历程，史料来源多数源于文献和考古发现，乐谱资料较少，音乐多为口传，所以在史学观念和研究方法上与西方的以乐谱为依据，以作品风格和作曲家为中心的研究传统有着本质的不同。

1. 中国的音乐史料状况

史料的状况是决定一个国家音乐史学发展的基础。因此在这里我们首先谈一下中国音乐史料的性质以及对它们进行保存、整理和研究的情况。

与欧洲以乐谱作为音乐史料的主要来源形成对比，在我国

古代的史料中乐谱所占的比重是很小的，但是记录各个时代的音乐状况的文献资料却异常丰富，再加上为数不少的与音乐相关的有形材料，它们构成了我国音乐史料的主体部分，从而也形成了与之相应的研究方法。

1）文献史料

我国自古以来就有遵从帝王旨意，由史官编修上代历史的传统。这种正统的史书当以从司马迁的《史记》开始的《二十四史》(加上新元史为《二十五史》)为中心，其中记录各个朝代典章制度的志书中都有乐志多卷(音乐志、礼乐志)，它们分别详细地记载了该王朝音乐的沿革(主要是朝廷、王公贵族、官僚等统治阶级的音乐)礼乐制度、乐律原理及歌词等。除此之外叙述音乐典章制度的官修文书还有“三通”或“九通”。所谓“三通”即唐朝杜佑的《通典》(卷141——147的乐典)，宋代郑樵的《通志》(卷49、50、64)、元代马端临的《文献通考》(卷128——148，乐考)；所谓“九通”即加上“续三通”和“清通典”、“清通志”、“清文献通考”。宋代王溥的《唐会要》(卷32——34)和清代徐松的《宋会要辑稿》(卷42——44)等也包括了这方面的内容。其中《通典》、《文献通考》、《唐会要》和二十四(五)史一道构成了中国古代文献史料的核心。自唐代以后出现的类书具有百科全书的性质，如唐代的《初学记》(卷15——16，乐部)、宋代的《太平御览》(卷563——584)、《册府元龟》(卷565——570，乐制；卷856——857，音乐家传记)、明代的《三才图会》等。它们用引自众多古籍的材料去分类说明各类事物，其中关于音乐的部分也是极其珍贵的史料，特别是在以后年代散轶了

的史籍的某些篇章被保存在这些类书之中。还有一批笔记杂录是我们了解古代市民音乐生活的难得的材料。例如唐代段安节的《乐府杂录》、宋代沈括的《梦溪笔谈》、王灼的《碧鸡漫志》等，它们对弥补正史在这方面的欠缺有重要作用。我国古代音乐文献中关于乐律的记载占有很大的分量，这当然是由于乐律的确定与使用和帝王的礼仪典章有密切的关系。这方面的材料除见诸正史之外，还有多部乐律典籍，如唐代的《乐书要录》、明代的朱载堉的《律吕精义内外篇》、清代的《律吕正义》等。它们是了解历代乐律、音体系，如先秦的三分损益律、汉代的京房六十律、南朝钱乐之的三百六十律、唐代的俗乐二十八调、宋代蔡元定的燕乐调和十八律、明代朱载堉的新法密率（十二平均律）的产生过程和历史沿革的比较可靠的材料。专谈某种乐器或曲种的史料也为数不少，如关于古琴、琵琶和戏曲等。

2）乐谱和考古材料

现存最古老的中国乐谱是南朝陈代(6世纪)的《碣石调幽兰古琴谱》，现藏于日本京都的神光院。宋代以后由于减字谱的出现，琴谱数量剧增，而且更具有实用性，为研究古琴音乐保存了一份比较完整的乐谱史料。唐代以后用文字记录的管乐、弦乐谱也有一些保存下来，例如唐朝的敦煌琵琶谱、筚篥格等。宋代以后由文字谱发展成为俗字谱，使记录的方式大为简化，因而大量的戏曲曲谱和少量的歌曲谱得以留存至今，如姜夔的《白石道人歌曲》、《九宫大成南北词宫谱》(81卷)等。以上这些乐谱本来是研究我国古代音乐史，了解各朝代音乐的真正面目的最为珍贵的史料来源，但由于对这些乐谱的研

究工作还没有有计划地、系统地展开，所以它们尚未在音乐史的研究中占有重要的分量。

大量的出土器物和诸如壁画一类的考古材料也是重要的史料来源，特别是在缺少乐谱的情况下，出土的乐器成为古代音乐史研究的主要音响依据，如长沙马王堆一号墓出土的琴和湖北曾侯乙墓出土的编钟都是音乐考古史上的空前发现。另外各地出土的画像砖、陶俑、卷画、雕刻和敦煌石窟及新疆千佛洞的壁画为认识古代音乐生活的实际状况提供了极为珍贵的有形材料。

随着对上述史料的研究的不断深人，逐渐形成了一套行之有效的考证和研究方法，如音乐训诂学、音乐目录学、音乐文献学、音韵学、音乐考古学、古谱学等。这些学科所使用的方法多数导源于一般史学对史料的研究方法，至于将它们应用于音乐史料的评估和研究中的特殊规律，则尚有待于进行系统的总结。

2. 古代的通史和专史研究

音乐通史和专史的研究在我国早已开始，如《吕氏春秋》中的古乐篇就记述了一些关于我国上古时代音乐的传说，《史记》中的乐书和律书也有这方面神话的记载。这些故事性的记录当然还谈不上严格意义上的历史，但作为史前史的材料仍不失其价值。从南朝沈约所撰的《宋史》起，史书中的乐志开始具有通史的性质。它不仅记录了当时的音乐及礼仪活动，而且还对音乐从古到今的历史沿革做了比较周详的叙述。不仅谈宫廷音乐，而且也谈民间音乐，如清商乐等。此外对乐器的构造和演奏方式也进行了描绘。此后的《新唐书》和《宋史》以及

《通典》、《通考》的乐部都是采取这种从古到今的记述方式，因而也可以被视为是通史性的。

从宋代开始出现了专史性的著作。朱长文的《琴史》，取材自经史百家和笔记杂录，记述了上自尧舜，下至范仲淹等166人与琴有关的事迹；元代燕南芝庵的、具有戏曲史性质的《唱论》，主要列述了唐宋以来著名的曲调及其流行情况、戏曲的演唱方法，兼谈演唱风格、节奏和声韵；明代王骥德的《曲律》主要论述了南北曲的源流、宫调；而魏良辅的《曲律》，则主要论述昆腔的演唱技术和南北曲唱腔的区别；清代徐大椿的《乐府传声》讲述了戏曲四声阴阳和抑扬顿挫的规律；清末民初的王国维所著的《戏曲考源》、《唐宋大曲考》、《宋元戏曲考》对唐、宋、金、元各类戏曲渊源及流变、剧本、唱腔和演出情况做了全面、系统的总结与论述。除此之外还产生了唐代沈亚之的、专门记录音乐家传记的《歌者叶记》；元代钟嗣成著的、记载杂剧和散曲作家姓名、小传、作品目录的《录鬼簿》，明人(姓名不详)著的、记录元末明杂剧作家小传的《录鬼簿续编》。

3. 本世纪的通史性著作

以现代史学眼光并借鉴西洋通史记述方式撰写的中国音乐通史则始于本世纪的20年代。作为现代第一部有一定影响的、中国音乐通史性的著作当数出版于1929年的、郑觐文的《中国音乐史》四册(之前的1922年还出版过叶伯和的《中国音乐史》，但未产生什么影响)，它作为开先河者功不可没，但体例和叙述上比较混乱，没有对史实的真伪进行认真的鉴别，给人以拾古人之言罗织成书的印象，所以在现代史学领域难以占

有重要的地位。1931年出版了许衡之的《中国音乐小史》，作者比较注重史实的考辨，并能从中得出自己的结论。然而该书只是由书本到书本，未与实际音乐相联系，所以在许多问题上仍不可能得出准确的认识。就总体而言，这本书体例条理尚属分明，但有些章节不免失之空疏。

在30年代真正产生较大影响的史书要数王光祈在1934年出版的《中国音乐史》。之前他已先后发表过《中国音乐短史》、《中国乐制发微》、《翻译琴谱之研究》、《东西乐制之研究》等通史或专题性的论著。在这部史书中他以进化论这种当时在我国还是崭新的史学观点，并采用比较研究的方法，分章叙述了历代乐律、宫调、乐谱、乐器的产生和发展变化，旁及乐队、歌舞音乐、戏曲、器乐各门类。出于他认为“乐律理论是衡量音乐艺术发展水平的尺度”这种观点，也由于在史料中乐律方面的记载占很大的分量，同时也因为受到了当时德国和奥地利比较音乐学偏重于音体系研究这一学术倾向的影响，在他这部著作中乐律与宫调的阐述占据了约一半的篇幅。他以正史为依据，旁采专著，抉择爬梳，从浩繁的典籍中选出较可信的史料，勾勒出自先秦的三分损益律到明代朱载堉的十二平均律我国乐律的进化轨迹。他还针对古籍中往往只记律名，未详其音值的状况，反复进行计算，标示出各律的详细数据。他在叙述过程中介绍并运用了欧洲学者的测音和音分计算方法，这对使律学研究走上科学化的轨道是有重要意义的。在调的进化一章中他着重叙述了音阶的结构和宫调的演变。在古代文献中由于语义晦涩、名实不符等原因，对这方面的问题多生歧见。王光祈对此逐一进行了梳理。他选列并解释了先秦的

五音调与七音调，隋苏祇婆的三十五调、唐燕乐二十八调，南宋的七宫十二调，元曲、昆曲的七宫十一调，以及明、清的二黄、西皮各调，阐明了它们由简到繁的演变过程，并澄清了一些概念。在乐谱一章中他较详细地叙述了我国古代律吕字谱、俗字谱、工尺谱、琴谱、琵琶谱的记谱原则及方法，并尝试将它们翻译成五线谱，使人们可以按谱寻声，对古代音乐的声调有一个较为直观的了解，从而打破了以往史书只见文辞，不闻其声的旧格局。在乐器一章中他舍弃了传统的、标准不一的“八音”乐器分类法，而变通采用了德国学者霍恩波斯特尔、萨克斯的“体鸣、膜鸣、气鸣、弦鸣”的乐器分类法，并对每种乐器的沿革、形制、演奏方法均有所记载，还附有图式，使论述更具直观的效果。然而由于主客观方面的原因，旅居德国的作者在与实际音乐生活联系密切的一些章节的撰写中却显得材料不足，失之空泛。但就整体而言，该通史长能胜短，能发前人之所未发，在当时不失为一部有较大影响的拓荒之作。

杨荫浏先生写于1944年，出版于1952年的《中国音乐史纲》(后经修改于1958年以《中国音乐史稿》为名再版)是迄今诸通史类著作中史料最为翔实、内容最为充实、立论最有根据、叙说最有条理的权威性著作。杨先生学贯中西，既具有功力深厚的旧学根底，又通西洋音乐的技术理论，而且还懂得音响学、音韵学等基础科学，尤其难能可贵的是他自幼在家乡无锡从民间艺人学习了很长时间的民族乐器，如笛、箫、笙、三弦、二胡等，后来又在上海学习了昆曲。除此之外他还对民间音乐做了大量的抢救性调查和记谱工作，先后出版了《阿炳曲集》、《管乐曲集》、《吹打曲集》、《单弦牌子曲集》等。

因此杨先生在使音乐史成为真正意义上的音乐史方面具有得天独厚的条件和坚实的基础。这也是他的史学论著远胜于前述各书的根本原因。在叙述律学发展演变的过程中，他不满足于史料记载，亲自做了细密的测算，将所得数据详列表格，使读者对各律制的特点一目了然，并且纠正了在律制和乐调问题上一些讹传多年的错误，如管口校正等问题。可以认为近40年来中国古代音乐史研究方面的许多重要成果都是立足于他的研究基础之上的。当然由于时代的原因，这部史稿在对一些音乐历史现象的评价上亦有偏颇之处，对朝廷和文人音乐在中国音乐历史发展中的作用未给予应有的评价，对宗教音乐自身的发展规律也未做更多的阐述。由于杨先生的这部著作仍是当今学习中国古代音乐史的最基本的教材，在学界流传甚广，所以在这里不必再做更多的评介。

除上述各书外尚有廖辅叔的《中国音乐史纲》、沈知白的《中国音乐史》、吴钊、刘冬生的《中国音乐史略》等。它们在叙述的体例、史料的选择、论述的侧重上都各有其特点。对于中国音乐史除了我国学者进行了大量的研究之外，国外的一些史学家，特别是日本的学者，也给予了很大的关注，如日本岸边成雄的《唐代音乐历史的研究》、林谦三的《隋唐燕乐调研究》和《东亚乐器考》等，这些都是具有较高参考价值的成果。

五. 东方其他国家的音乐史学状况

在历史上东方许多国家的音乐发展与中国音乐有着密不可分的联系，所以了解这些国家的史学研究状况对于推动我国音

乐史学深入发展不无裨益。

1. 日本

自大和、飞鸟、奈良、平安王朝(5～8世纪)以来，日本产生了一些史书、实录、日记、随笔等文献，例如《古事记》、《日本书纪》、《万叶集》等。这些非音乐性的文献与雅乐典籍《教训抄》、《体源抄》、《乐家录》，能乐的《世阿弥十六部集》，佛教声明的理论著作以及关于三味线和筝的书籍一道构成了日本古代音乐的主要文字史料。乐谱方面保存有声乐、器乐谱，如能乐的谣曲和噪子谱、说唱音乐的平曲谱、声明曲谱、筝组歌、三味线和尺八的文字谱等。古乐器方面尤为珍贵的是在奈良的正仓院完整地保存了唐代传到日本的一套雅乐器18种75件，它们不但对研究日本当时的音乐，而且对研究中国古代音乐都是一份十分难得的实物材料。通史性的研究也是始于20世纪初，第一批代表性著作当首推田边尚雄的《日本音乐史》(1932年）和吉川英史的《日本音乐的历史》。田边的著作是站在文化史的立场上，吸收民俗学的方法进行音乐史叙述的，因而在有关各历史时代的具体音乐特点的阐述方面显得不够充实。出版于1934年的伊庭孝的《日本音乐史》也有类似的不足。它侧重于从雅乐的有关文献出发，叙述上层统治阶级的音乐活动。吉川英史的著作以现代对各个音乐门类的专题研究成果为基础，依时代顺序对不同时期主要乐种的流变做了比较简要的记述，是一部比较充实的通史。然而如何将现存的乐谱材料和对活的传统音乐研究成果用于对古代日本音乐的理论和风格的阐述上还未见到明显的成果。此外1972年出版的星旭的《日本音乐的历史和鉴赏》也有相当篇幅的通史性叙

述，而且历史线索清晰，条理分明，不失为一部简明扼要的日本音乐史著作(此书的前半部分已翻译成中文，1986年由人民音乐出版社以《日本音乐简史》为名出版)。由于自50年代以来日本相当重视对本民族传统音乐的保存和研究，所以可以期望将来在音乐历史研究方面会有更多突破性的进展。

2. 朝鲜半岛

与日本的情况相似,朝鲜半岛的传统音乐在古代与中国也有着密切的联系，所以其史书体例和音乐史料的状况也与中国类似。史书《三国史记》(4~7世纪)、《高丽史》(936~1392年)、《李朝实录》(1392~1910年)、《增补文献备考》等的有关音乐的篇章，以及成伣等人编撰的、有关朝鲜古代音乐的重要典籍《乐学轨范》(以图文详细记录了包括雅乐、乡乐和唐乐的朝鲜传统音乐的全部内容,是研究其古代音乐的重要文献)构成了朝鲜古代音乐史料的核心部分。其余尚有《青丘永言》、《歌曲源流》这些古典歌词集、李朝时代保存下来的独特的文字标音谱和用以表示节拍的“井间谱”(以井字符号的间隔表示时值)。在第二次世界大战之后经过学者们的努力已将这些乐谱翻译成五线谱,使得朝鲜古代的一部分艺术音乐得以被现代人所认识。另外通过将玄琴的弹奏谱和现今口传的乐曲相比较,也部分地恢复了一些古曲的面貌。朝鲜也保存了少量的中国唐宋时代的雅乐器。对本国音乐历史的系统研究始于1945年以后。1964年李惠求、张师勋和成庆麟共同撰写的《国乐史》和李惠求的《韩国音乐序说》(1967年)这两部著作把对考古资料、古代文献的考证和解释、对古谱的分析研究都融汇到其中，是两部实证性的通史类著作。

3. 东南亚

由于这一地区的国家在古代没有编写历史文献的传统，所以对其古代音乐的了解只能依靠中国史书中的“诸夷志”和少量笔记的零散记录，如对“扶南乐”(柬埔寨)和“骠国乐”(缅甸)的记载。现存的传统音乐凭借史料一般只能追溯到15世纪左右。在乐谱方面越南保存了少量源自中国的俗字谱和指法谱。一些佛教遗迹，如柬埔寨的吴哥、印度尼西亚的婆罗浮屠和勃兰班南陵庙上的浮雕有不少是表现9世纪以来当地音乐生活和乐器的，它们是学者研究该地区古代音乐的重要图像资料。由于缺乏完整的文献，所以迄今只有一些根据现存音乐而写的专题性的论文和概论性的著作，例如旅居法国的越南学者陈文溪的《越南音乐》、荷兰学者孔斯特的《爪哇音乐》、美国学者曼特尔·胡德的《爪哇甘美兰音乐的演进》、麦克菲的《巴厘的音乐》、大卫·莫尔顿的《泰国传统音乐》，其中有些包含对历史的追溯，但真正从历史的角度进行研究的通史类著作至今尚未问世。

4. 印度

迄今发现的最为古老的印度音乐文献是婆罗达约写于2～5世纪期间的《戏剧论》(又称《乐舞论》)。该书记述了纪元前后印度的戏剧、舞蹈和音乐，其中详细论及了印度的律制、各种七声音阶等音体系的问题以及维纳等乐器的演奏方法。此外它还记载了当时印度所使用的乐器分类体系，20世纪霍恩波斯特尔和萨克斯提出的乐器分类法正是以它为基础的。在伊斯兰文化进入北印度(约公元13世纪)后，出现了夏伦加迪瓦的音乐理论著作，它记述了在此期间发展起来的印度古典音乐的拉格

理论，后来许多人又对这本书进行了补充，因而它是研究印度古典音乐发展历史的重要史籍。另外在印度的阿旃陀和埃罗拉等石窟中保存了大量描绘印度古典音乐和舞蹈的壁画和雕塑。至于受伊斯兰文化影响而出现的众多细密画更是生动地展示了印度诸神和音乐家演奏音乐、表演舞蹈的场面。1960年印度首次出版了本国学者普拉久纳纳南达编写的《印度音乐史》，以后还陆续出版了几种这类的书籍，但它们只是记述了一些事件，未对史实进行认真的考辨，也缺少一种历史观点，所以还不是完全意义上的通史。虽然自本世纪初开始欧洲人对印度音乐进行了不少研究，但他们所关心的主要是其理论和演奏，对历史的研究未予以足够的重视，这方面的著作迄今所见到的只有法国的马塞·杜伯依的《古代印度的乐器》(1941年)。

5. 阿拉伯地区

现存该地区的音乐文献都是始于伊斯兰时代(自公元622年)以后。当时阿拉伯帝国音乐生活空前繁荣，哈里发的宫廷供养了大批歌女、演奏家和学者，这些学者在古希腊音乐理论的基础上开始形成自己的学术体系。伍麦叶王朝时代的伊本·卡尔比撰写的《旋律之书》是我们了解早期阿拉伯音乐最为丰富的史料来源。他第一个用文字记载了阿拉伯音乐的沿革，收集了大量的史料，记述了歌曲、调式的种类和音乐家的生平，对众多的史料进行加工整理，最终写成了上述这部带有文学性的著作。在公元9世纪的阿巴斯王朝时代(750～1258年)产生了具有世界声誉的伟大哲学家、科学家和音乐理论家阿尔·法拉比。他撰写的《音乐大全》记载了以前各个时代的音乐的结构和特点，如节奏、旋律的来源及演变、乐器的性能及作用，还以哲

学的观点分析和评价了阿拉伯音乐发展及其在人民生活中的作用，被公认为研究阿拉伯古代音乐的最重要的文献。尤其值得注意的是他把这些理论著作翻译成了拉丁文(在20世纪又译成了法文)，并通过建立在伊比利亚半岛的西阿拉伯帝国传到了欧洲，对推动中世纪以及文艺复兴时期欧洲音乐的发展起过重要作用。另一位生活在10～11世纪的伟大学者伊本·西纳(又名阿维森纳)的论文《音乐的精华》也论述了当时各种音乐的曲调和艺术风格，亦是研究阿拉伯音乐历史的十分重要的材料。可惜的是阿拉伯和印度一样都没有用乐谱记录音乐的传统，所以让历史学家无法按谱寻声，以了解当时音乐的具体面貌。早在18世纪末法国学者维罗托随拿破仑军队远征埃及归来后便撰写了三部有关这一地区音乐的著作《古代埃及音乐的回顾》、《关于埃及音乐的现状》、《东方乐器的历史、技术和文献研究》，引起了欧洲人对这一地区音乐历史的关注。1842年基瑟维特运用阿拉伯音乐的原始史料，对该地区音乐进行历史考察，写成了《阿拉伯音乐史》一书，从律制、音阶、旋律结构和乐器四个方面对伊斯兰时代前后的音乐演变过程做了阐述。本世纪英国学者亨利·法默在对阿拉伯音乐进行了全面研究和实地考察的基础上，写出了《到13世纪为止的阿拉伯音乐》一书。此后许多研究者从不同角度写下了大量的论文，他们的论题大都集中在一些大音乐家传记、阿拉伯帝国时代的音乐生活、调式体系的形成与发展、音乐文献，以及阿拉伯音乐与中世纪欧洲教会音乐的关系等方面。1971年埃及的萨米·哈菲兹作为现代的阿拉伯学者写了第一部《阿拉伯音乐史》(1980年由人民音乐出版社出版了中译本)，他从蒙昧时代开始

一直到现代，系统地对阿拉伯音乐做了历史的阐释，并且分章论述了伊拉克、埃及和安达鲁西亚音乐的发展。突尼斯学者哈桑·托玛对阿拉伯马卡姆调式体系的源流做了十分周详的考辨，写下了《阿拉伯的音乐》(1975年，其中有关历史的章节已译成中文)、《马卡姆现象》、《阿拉伯器乐曲中的巴雅提马卡姆》等著作和论文。

以上我先后介绍了音乐史学的理论、方法及西方、中国和非欧洲其他地区音乐史学的发展历程和现状。由于在我国对音乐史学理论的研究几乎还处于空白状态，既没有这方面的专著，也很少这方面的译文，所以在这里我也只能给大家简单地描绘一下音乐学这一十分重要领域的粗略轮廓。

音乐史学是历史音乐学的主体和核心，但还不能包容这一领域的全体，历史音乐学还包括与史学相关，但又有所区别并为之服务的几门辅助性的分支学科。

第二节　音乐考古学

音乐考古学作为一门独立的学科被提出来是最近二三十年的事情，但在音乐史研究的过程中实际上许多学者一直都在从事这项工作，并初步形成了一些理论和方法。

要了解什么是音乐考古学，我们应首先了解什么是考古学。考古学是根据实物史料研究社会历史的科学，是历史科学的一个部门。这里所谓的实物史料是指历史留存下来的各种遗迹和遗物，它们大多数埋藏在地下，考古学家正是通过发掘和

发现它们，对之进行研究，以阐明古代的社会经济状况和物质文化的面貌。它们尤其对于重构没有文字记载的原始社会和少数民族的古代史有着特殊的作用和意义。

根据以上对一般考古学所下的定义和它在历史音乐学里的实际研究状况，我想对音乐考古学做如下的说明：音乐考古学既是历史音乐学的一个领域，又是考古学的一个分支。它的考察对象主要是有关音乐的实物材料，如乐器或它的残片、浮雕、壁画和器皿上有关音乐的画面，少数情况下还包括少量的文字材料，如墓葬和出土的其他器物上的有关音乐的铭文，以及少量古代的乐谱。就实际工作而言，目前它的研究对象比较集中在乐器和音乐图像上。这些实物材料主要来自出土。虽然广义地讲，其对象应包括从古到今整个音乐历史的所有实物材料。但实际上它主要是无文字的史前时代和缺少文字记载的古代的东西，它的主要任务是在这些材料被发掘出来后，运用各种手段与方法对它们进行评定和分类。这些手段与方法包括采用自然科学的技术对研究对象的成分和产生的年代进行测定，对物品进行复原和保存，对乐器进行测音等。同时还应该按照科学的乐器分类法(例如霍恩波斯特尔和萨克斯所提出的)和乐器发展阶段，并参照地理学、民族学、语言学、美术史和编年史学的研究成果，最终确定其文化和时代的归属，写出调查报告。

在对考察对象进行分类的过程中人们必须具备类型学的知识。所谓类型学就是借助于制品、墓葬和建筑的形式、风格和装饰的特点，确定某一出土文物在文化发展过程中的地位和相应年代的方法。而类型系列是根据以往对大量文物进行调查研究的结果归纳概括出来的。人工制品的工艺形式、建筑形式和

艺术形式的发展过程都受制于工具、技术和需求的变化、受制于时代趣味和艺术风格。因此按既存的类型学标准对制品、墓葬和建筑物进行归类而形成的序列，也就成为一种时间的、历史的顺序。这种以横向分类来形成纵向顺序的方法源出自植物学和动物学，如18世纪林奈的《植物分类》和19世纪达尔文的《物种起源》都是用这种方法来探索动植物的进化过程的。当然在对待音乐遗物的分类问题时则应更多地考虑到其他的文化参数，并从实际对象出发不断地修正和完善类型的划分标准。在古埃及、古代美索不达米亚和北欧古代音乐史的研究中都不乏有效地运用类型学，以确认出土的音乐器物的例证。而在分析评定有文字记载时代的文物时，则需要更多地借助于历史文献材料，将两者加以对比印证。

音乐考古学的目的在于为音乐史研究，特别是无文字记录或缺少文献的时代和社会的音乐史研究，提供尽可能客观、准确的实物资料，最终为揭示人类音乐发展的规律服务。就根本目的而言音乐史学和音乐考古学是一致的，因此不可能把两者截然划分开来。但是在分工的侧重和研究的要求上它们又是有区别的。音乐史学更侧重于对文献、乐谱的研究和阐释，当然也需要实物材料，但无论如何历史不是过去事件的总和。历史学家需要对各种史料进行筛选，抓住能说明音乐发展规律的本质性的事件。不管他们如何想减少主观成见，但实际上他们总是根据自己的认识和理解来评定、选择和运用史料，并以此去编纂和解释历史。而音乐考古学则需要更多地进行田野作业。它以实物材料作为主要的研究对象，应对已经发现的一切材料，那怕是最不起眼的残缺不全的东西进行复原、鉴定、分

析、描绘和分类立档。考古学家无权决定哪些东西是重要的和不重要的，无权舍弃所发现的任何东西。因此可以说要求音乐考古学家的观察和研究工作更加客观冷静。

在我国，音乐史学和音乐考古学没有做明确的专业划分。通常这项工作是由考古学家和音乐史学家共同进行的。音乐史学家在研究工作过程中认识到，虽然历史文献是古代音乐史探讨的主要依据，但由于远古时代无文字记载，进入有文字社会后又由于文献的编纂者音乐专业知识的欠缺，造成文字记述的肤浅、含混和失实，以及辗转抄袭过程中的错误而造成的以讹传讹，所以单凭文献去阐释音乐的历史必然会产生许多问题和谬误。而与之相比音乐考古资料具有直观、客观、具体的优越性，可以纠正文献的不足和错误。因此从杨荫浏先生起的几代音乐史学家对音乐考古工作都给予了高度的重视，其中李纯一先生做了大量的工作。他们将考古发现与文献记载相互印证，澄清了一些多年来争议颇多的问题。例如，对于先秦时代的乐器瑟的形制虽然有不少文献做了记载，但语焉不详，差别很大。但通过对湖北、湖南、河南出土的先秦瑟的研究，却得出了对这种已经失传了几百年的古乐器的明确的认识：它是“四纳四岳”式的，一般有23——25根弦和柱，再对照汉代画像砖和壁画上的图形，便发现汉代的瑟和先秦的瑟形制是相同的。再与唐宋的“二岳”式瑟相比较，就可以把握住瑟这种乐器的变化和发展过程。又如，长沙马王堆一号墓和三号墓出土的竽律、竽的折叠管和瑟的制音器都是文献没有记载过的。它们被出土后通过实验发现，竽律是给竽提供定音标准的；折叠管是用来调节管长，以增加所奏出的和弦的数量以及更多的转调的

可能性；而制音器则是用来保证瑟的发音质量的。如果仅仅根据文献记录我们就无法得知在汉代这些乐器的制作和音乐的演奏已经达到这么高的水准。筝与瑟这两件乐器的一再同时出土也恰好证明了文献中所记载的，它们在中上层社会的音乐活动中是常常用来合奏的。再如对先秦时代的乐律仅有三分损益律的记录，但是湖北曾侯乙墓编钟的出土和测音结果表明，这套乐器是按纯律和三分损益律混合定音的，这必然要使音乐学家修正以往史学和律学史研究所得出的结论。又如晋代杜预对周代七律的解释一直与七音相混淆，以讹传讹一千七百年之久。曾侯乙编钟上的铭文则证明了古代作为音名的律和作为阶名的音是有本质上的区别的。

以上事实表明音乐考古学在史学研究中起着十分重要的作用，现在需要对这几十年来所取得的成果、所形成的研究方法进行认真的总结，使之成为一个比较成体系的学术领域。

第三节　音乐图像学

音乐图像学是一门对各种有关音乐图像的内容和形式以及其中的各种符号、题材等加以鉴定、描述、分类和解释的专门学科。凡是表现音乐或与音乐有关的各种图画、雕像、镶嵌画、钱币以及其他各种图像资料(如音乐家的画像、奏乐图、乐器以及音乐厅、歌剧院、各种表现礼拜仪式、世俗庆典的画像等)都是音乐图象学的研究对象。

音乐图像学的研究价值在于可以弥补文字记载之不足或缺乏，它有助于了解如下四个方面的问题：（1）乐器学；（2）

表演方式；（3）音乐家生平；（4）文化史。古代乐器由于年代久远往往已经失传或残缺不全，通过图像我们则可以较为完整地了解这些古代乐器的本来面貌，并且可以据此将它们复原或复制出来。图像不仅能显示乐器的形象，而且还可以通过它去了解某个时代这种乐器的演奏方式、乐队中乐器的配置情况、音乐与舞蹈、戏剧的关系等等。表现音乐家生平的图画则有助于人们直观地认识他各个阶段的生活，进而帮助了解他音乐风格发展变化的原因。音乐图像学的最大长处还在于它能够通过形象，生动地展示某一时代、某一民族音乐的文化背景和音乐生活的风貌。例如，古代波斯萨珊王朝的一幅图像就描绘了当时著名的音乐家巴尔巴德在宫廷的帐篷里为国王弹奏形似琵琶的巴尔巴特琴的场面。通过它我们一方面可以看到这种古波斯乐器的形象、演奏方式、它与后来阿拉伯的乌德及中国的曲项琵琶在形制上的联系和区别；另一方面则可以了解到当时宫廷生活的面貌、音乐家的社会地位等。又如一些描绘土耳其奥斯曼帝国军队东征西伐的战争场面的图画，生动地再现了闻名世界的土耳其禁卫军军乐队在作战时作为军队的前导，吹号擂鼓振奋军威的情景，我们从中可以了解到这种鼓吹乐队的阵容、配置和在战争中所起的作用，也有助于认识所谓“土耳其进行曲”(alla turca) 风格一度风靡欧洲的原因。再如欧洲16世纪的许多绘画都表现了贵族弹奏琉特琴，一派悠闲自得的情状，这从一个侧面证明了这种源自阿拉伯乌德的乐器在欧洲上层社会的音乐生活中的重要地位。此外日本众多的屏风画和浮世绘所表现的歌舞伎演出的场面都是当时这种艺术表演形式的真实写照。它们不仅维妙维肖地记录了角色、舞台布局和伴奏

乐器，而且也展示了一幅幅17～19世纪日本城市的世态风貌。欧洲中世纪的绘画基本上是表现圣母怀抱圣婴，由手执里拉琴的音乐天使簇拥着的情景；而到了16世纪以后，绘画则以田园风光和世俗人物演奏乐器为主要题材。通过画面内容的变化，我们可以形象地认识到欧洲音乐由宗教主宰向人文主义转变的历史过程。

音乐图像研究不仅具有学术价值，而且还有其实用意义。例如现在演出的许多古代题材的歌舞和歌剧，无论在人物服饰、舞台美术设计、表演造型、合唱队和乐队的配置等都从音乐图像研究中得到启示。现在上演的欧洲古典歌剧，除了依据脚本和乐谱外，不是还需要参照许多反映当时这些歌剧演出场面的图画吗？梅兰芳在《贵妃醉酒》中的表演也正是从唐代的仕女图获得灵感的。十几年前上演的大型歌舞剧《丝路花雨》中反弹琵琶这一造型也是源出自敦煌莫高窟的壁画。仿唐乐舞中的《观鸟捕蝉》也是依照唐墓中的一幅表现这一题材的壁画而创作的。

音乐图像研究工作的第一步是图像的收集和复原，这方面需要有一定的美术和考古学的知识和摄影、摄像的技术。第二步则首先需要对图像本身进行分析，对其整体和每个细部进行认真的考察，并做出说明，进而参照历史学、社会学、宗教学、文学等文献对其内容和象征意义(图外之意)进行解释，最后再把它们放到音乐史的特定时代或某个民族文化的环境中，运用它们来说明音乐史学或民族音乐学的问题。第三步要将所汇集到的图像资料分类立档，加以保存。这项工作除了需要有图像学自身的知识外，还需要运用文献学和博物馆学的方法和

手段。最后当某一类图片资料积累到一定程度时，就将它们汇编成册，把它们按历史顺序或按一定的专题贯穿起来，写出说明。

音乐图像学像音乐学的许多领域一样是由德语国家的学者们开拓的。本世纪初已出现了一些有关的研究论文，但真正有影响的是1929年德国学者G. 金斯基的《图片音乐史》。该书上溯巴比伦，下至本世纪初，以图片的形式对音乐历史，主要是欧洲音乐史进行了直线性的叙述，其中音乐家的生平活动及背景图片占据了主要的篇幅。它出版后的第二年就有了英译本，1954年出版了日译本。以后出现了以某一时代或某一专题为题材的音乐图片集。例如，R.万厄美的《15和16世纪佛兰德的音乐与社会》、F. 勒苏尔的《音乐、美术与社会》。德国音乐学家贝斯勒和M. 施奈德的《图片音乐史》、美国学者温特尼茨的《西方美术中的乐器及其象征意义》和瑞士的哈默斯坦的《天使的音乐》则把音乐图像扩大到在整个艺术史、社会文化史的范围中进行研究和阐述。至于以乐器为主题的专著更是多不胜数。其中代表性著作有温特尼茨的《西方世界的乐器》和布拉加德和亨德合著的《美术与历史中的乐器》。温特尼茨的乐器图册没有仅仅停留在对乐器本身的描绘和展示，而且还集中探索了音乐图像中乐器的象征性，特别是性象征的问题，从而使研究工作更具有文化史的深度。迄今为止规模最大、包容范围最广的当数自1961年起由德国莱比锡音乐出版社陆续出版的《音乐史中的图像》。这套大型图片丛书分为：民族音乐、远古音乐、中世纪与文艺复兴、近现代四大系列，每一系列再分为10卷出版，每卷由一位学者编辑和撰写说明文

字，全套丛书共40卷，为音乐史学和民族音乐学研究提供了空前丰富的图像资料，使研究者可以从中获得许多有益的启示。可以说每一卷书就是一本很有价值的研究专著，就是一项学术成果。这套大型丛书还有一个特别可贵之处，那就是它完全摆脱了过去西方这类图册以欧洲音乐史为主线的编写方法，把全世界各民族的音乐文化放到了同等的地位，使非欧洲音乐史和传统与民间音乐的图片在其中占有了相当大的比重，从而大大地促进了各国学者对其他民族音乐文化的了解。这的确是一件造福学界的壮举。这套丛书已全部译成了日文，更名为《人类音乐史》，这件事本身也表明了日本学术界对音乐图像学的高度重视。我国的一些图书馆也收藏了这两种文本的系列丛书(如中央音乐学院图书馆)。建议对音乐史和民族音乐学有兴趣的读者查阅一下它们，相信大家一定会从中得到许多教益和启发。

我国有大量古代的壁画、雕塑和绘画，再加上近年来出土的众多文物，应该说音乐图像资源是十分丰富的，具有建立和发展音乐图像学的极其有利的条件。几十年来许多学者和研究机构已经做了大量的工作。如音乐研究所在50～60年代编辑出版了《中国音乐史参考图片》，包括了从远古到清代有关音乐的出土文物、雕塑、绘画等图片资料。在近现代音乐史方面编辑了《聂耳画传》、《星海画传》等，此外还收集了这一时期各个阶段音乐活动、作曲家生平的大量图片。该研究所在1989年编辑出版的《中国古代音乐史图鉴》是他们几十年研究成果的集大成者，尤其值得提到的是该图鉴还附有英文索引，对国外的学者从形象上了解中国古代音乐史和音乐图像学的研究成

果都是十分有帮助的。各地的研究者也进行了许多音乐图像的收集和整理工作，如拍摄了大量敦煌莫高窟壁画的照片，并对它们进行了分类、整理和研究，1984年出版了庄壮写的《敦煌壁画中的音乐》。对新疆阿勒泰和库车地区佛窟的壁画中音乐舞蹈的图像也进行了大量的收集整理研究工作，这对了解龟兹乐舞原来的面貌以及古代中原与西域音乐的交流都是极有价值的。仅在克孜勒洞窟群的壁画中就发现了155处五弦、箜篌、排箫、曲项琵琶、羯鼓、横笛、筚篥等乐器的形象，此外还有众多的供佛乐舞图形。我国音乐图像研究还不仅限于音乐史学探讨上，而且对民族音乐学研究也有重要意义。1986年出版的《中国少数民族乐器志》一书就是以图片的形式将我国众多少数民族绚丽多彩的乐器文化介绍给中外读者的大型学术著作，它凝聚了众多人几十年的研究成果和心血，国外学者对它给予了很高的评价。目前极待努力的是将已经收集到的图像资料分类编目，并对以往积累的经验进行系统的总结。

第三章　体系音乐学

本章将要向大家介绍音乐学的另外一个重要领域——体系音乐学。这部分包括两方面的内容：第一是有关音乐的自然科学基础和原理的一些学科；第二是有关音乐的精神科学层面的几门学科；而音乐心理学则处于这两方面之间，因为心理问题既有其客观的、自然科学的依据，同时又受社会环境、审美趣味的制约，所以应介乎于两者之间。但由于对人的心理活动（包括与音乐相关的心理活动）至今还不能从自然科学角度做出令人满意的科学解释，对它的考察基本上仍停留在经验和测验性的范畴，所以我们在本章中只能仍把它作为精神科学来介绍，对音乐的心理现象也只能从精神科学的角度予以解释。

虽然说音乐是一种精神产品，但它的构成材料声音同时又是一种物理现象；人对声音的接受过程又是一种生理现象。既然音乐学是探讨与音乐有关的一切事物的学科，那么就不仅应该研究与音乐有关的精神活动，而且还应该研究作为音乐载体的声音的产生、传播与接受的过程，这就是这里所说的对音乐的自然科学基础的研究。说得具体一点这种研究包括从发出声音的人体或物体，经过空气传播到人的耳膜的过程（音乐音响学）和由耳膜经过神经传到大脑的过程（音乐生理学）。至于

传到大脑后所产生的反应和精神活动则属于音乐心理学的范畴。

第一节　音乐音响学

音乐音响学又称做音乐声学，它是研究音乐的自然科学基础，即音乐的物理学基础的一个学术领域。它以运用于音乐中的音响现象作为自己的研究对象。其范围包括：（1）音乐的音响学理论；（2）对乐器发声原理的科学研究；（3）乐律研究。其中的第一项主要属于声学的范畴，使用的大都是物理声学、生理声学乃至心理声学的理论与方法。第三项则与乐理联系密切，它研究音程，律制、音阶结构等问题，现在也通常称它为音体系理论。而第二项则不仅与第一、三项关系密切，而且还涉及到材料力学、工艺美学等诸方面的问题。音乐音响学现在不仅对音乐研究有很重要的理论意义，而且作为一门应用科学对建筑工程学、乐器制造学也有很高的价值。

一、历　史

音响学在古希腊时代业已存在。毕达哥拉斯当时使用弦音计(Monochord）进行了有关音程与协和的关系的实验，并通过这种实验认识了音程与弦长比率的关系，从而提出了“五度相生律”的理论。几乎在同一时期(或稍晚）我国《管子·地员篇》和《吕氏春秋·音律篇》出现了所谓“三分损益律”的记载。尽管我国古代是以管制律，但其原理也属于五度相生律的范畴。继而希腊的亚里士多德发现将毕达哥拉斯所提出的弦长与音高的比例关系用管也可以得到证明。他还认识到音的传递

需要有一定的时间，即发音体的振动，通过空气，到达人耳的过程。另外从古希腊、罗马的剧场建筑中也可以看到当时音响学理论与实践所达到的水平。

然而在中世纪教会统治期间音响学研究陷于停顿状态。直到17世纪这门学科的研究才由 V. 伽里略继续进行，他作为现代音响学的先驱研究了在弦振动中弦的长度、粗细、张力与音高的关系，并与梅尔扬努一道确认了音高是由振动数的多少来决定的。从此以后以数学家和物理学家为中心，实验音响学的研究活跃起来了。

音响学的数学理论研究是随着莱布尼茨和牛顿的微积分学的确立而展开的。牛顿在其著作《自然哲学的数学原理》中从空气密度和弹性系数出发计算出音传递的速度，并在等温的条件下通过对空气压缩与膨胀的研究，进行了音速的实测。同时霍依亨思在1690年发现了有关波动现象的、著名的波面原理。这一原理对有关波面进行状态的基础做了解释，成为音传递理论的重要原则。格拉德尼则进行了观察薄板振动样式的实验，即把细砂子均匀地铺在薄板上，敲打板边缘的某些点，用小提琴琴弓擦这些点，通过观察砂子振动所形成的曲线，得出振动波的图形。他反复在各种形状的薄板上进行实验，并将这些图形分别与所产生的不同音加以对应比较。他在其《声学》一书中将这些实验结果详细地记录下来。

1800年扬格发表了有关弦振动的论文，论述了弹弦位置与它此时的固有振动样式之间的关系，进而论证了所产生音的振动结构与音色之间的关系。欧姆根据法国数学家弗里埃1822年所发表的解析理论，将具有周期性波形(表现为相当于周期数

的周波数）的正弦波(基音）与具有其整倍数的正弦波(倍音）相互合成，从而为周波数分析理论提供了实证依据，并使之成为音响学的重要法则之一。法国学者里萨久对波的形状进行观察。他使用镜子去反射两个不同音高的音叉的振动，调查两个音叉所产生的振动数的比率(1863年），这种用光学的方法去观察音振动的方式称做“里萨久图形”。

赫尔姆霍尔茨制作了所谓的“赫氏共鸣器”，成功地将音分解为“成分音”，并试验用几个音叉去合成复合音，试图通过音的这种分解与合成去说明乐音的性质。他还对人耳的生理结构进行研究，提出了所谓的“听觉共鸣说”的理论，以此说明与听觉相关的种种现象和原理。他在音乐音响学和音乐生理学上的这些研究成果在当时具有划时代的意义，并且成为这一领域的理论基础。

自牛顿以来由众多物理学家和数学家构筑的音响学理论在18～19世纪中叶作为物理学的中心得到了辉煌的发展。1877年英国学者雷利撰写了《音响理论》一书，对以往这一领域的成果进行了系统的记述，并完成了对音响和振动理论的基础性研究。

进入20世纪以后音响学得到了全新的发展。其开端是亚巴因完成了余音理论的研究。他为改善哈佛大学礼堂的音响性能进行了调查，发现决定室内音响听觉效果的好坏，余音时间是重要的因素之一。这是将音的物理特性与心理属性相结合进行考察所取得的初步成果。本世纪音响学的另一个特征是将电气和电子技术导入音响研究之中，现在音的产生、接收和测量几乎都应用了这方面的技术和装置，使音响学考察的精确性大大地提高了。所有这些对完善和丰富音响学的理论与实践起到了

很大的促进作用。

二、音乐音响学的一般原理

1. 音的产生

大家都知道音的产生是以物质的振动为基础的。作为客观音，它的强度(Intensity）是由振幅(Amplitude）来决定的，振幅越大，音越强。虽然振幅是指物质振动上下两点之间的最大距离，但是为了计算方便，则仅取其一半，即最高或最低点与其静止状态的距离；音高取决于振动的次数，一般是以一秒为单位，即频率(Frequency），振动次数愈多，音愈高，愈少则音愈低；音色取决于复合振动的各谐振的样式与强弱，即除了发音体的整体振动之外，其1/2、1/3、1/4等各个部分的振动样式与强弱，也就是我们通常所说的基音与泛音。如果单位时间内振动的距离相等，那么人们便将它称之为循环振动。

与音乐相关的振动又可以分为固体振动和气流振动。对发声机能的正确理解是研究音波性质的基础。

1）由固体振动引起的声音的产生

当由于某种原因固体产生振动时，与它相接触的空气也产生了与之相同的振动，空气出现了不断反复的压缩与膨胀，于是便形成了音波(Sound wave）。但并非任何振动都可以成为人的听觉能感觉到的声音的。只有当频率在18——18000赫兹时它才成为人可以听到的声音，当频率少于18赫兹时音波属于低频；而当它大于18000赫兹时则为超声波。而音乐中常用的音域一般在29——4200赫兹左右(小提琴的泛音除外）。有些物体振动所产生的声音非常小，例如琴弦，它必须将振动传递

到共鸣体，然后通过它使音波的振动面扩大，从而使音量增强，并改善音色．例如小提琴的弦振动就是通过琴马，将这种振动传递到共鸣体，增大其振动面积，使之成为我们的听觉能感受到的声音．

2）由气流引起的声音的产生

自古以来人们就知道风能发出声音．在现实生活中大家都知道风吹动电线时便会发出声音，这是由于电线阻断气流而形成气旋的缘故．因阻断气流而产生的声音的音高取决于气流的速度和阻断物的大小和形状．就管乐器而言，它的声音是由于管内的空气柱做周期性的振动而产生的．但仅将气吹入管内还不能成为声音，必须在管口上做某种处理或装设某种成声体，使吹入的空气成为迅速的、有节奏的、连续不断的一股股气流，激发管内空气柱的振动，这样才可以发出声音来．因成声体的不同，其成声原理也不同（见附图）．

风吹动电线时形成的气旋：

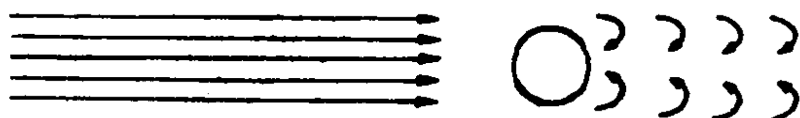


图 1

气流遇到楔形物体时所形成的气旋：

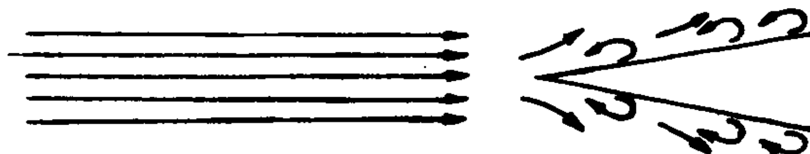


图 2

喷射气流所产生的气旋:

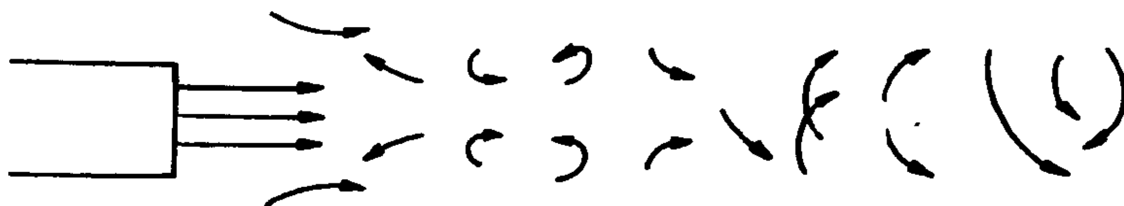


图 3

固然在大多数情况下空气发声需要形成气旋，但在特定情况下，仅仅气流本身也可产生声音。例如当气流高速地喷出时，它与周围的空气发生摩擦，从而形成气旋，引起气柱振动发声，如图3所示，这称为喷射音。

2. 音的种类

依据产生声音的振动的物理性质和人的生理和心理感受，可以将声音划分为如下四类:

1）由简单的循环振动产生的纯音

它在客观上只具有音高和音强的性质，主观上只具有高低与大小之感，不具有音色上的差异，音叉所发出的声音便是如此。

2）由复合循环振动所产生的乐音

它在客观和主观上都具有音强、音高和音色三种性质，并可以准确地测定其音高，如各种旋律性乐器和人的声带所产生的声音。除一些节奏性乐器外，音乐中所使用的声音都是由复合循环振动所产生的，即由振动体的整体振动与各个部分的谐振复合而成的，它们各自的频率不同。整体的循环振动叫做基频，也就是通常所说的基音；而各个部分的振动则叫做分频，也就是分音。它们自低向高依次排列，分别称为第一、第

二……分音，统称为泛音．正是它们决定了乐音的音色．泛音的频率有的与基音频率成整倍数，有的不成整倍数，前者称为谐和泛音，后者称为非谐和泛音．乐音产生的基本上是谐和泛音，也就是说各个分音频率大都是基音的整倍数．因而乐音是由基音与泛音构成的，乐音的这一系列音响成分称为“谐音列”，而把它们称为“泛音列”是不正确的，因为其中的基音不是泛音．例如以钢琴发出的 C 为基音，它的谐音列为:

例 1

基音

谐音列:	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
泛音列:		1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15

在一个乐音中基音的振幅最大，所以最易被人听到，音高主要由它决定．而泛音的振幅较小，而且各不相同．一般来讲泛音数量少的声音，音色比较单纯，如木管乐器中的长笛；泛音数量多的则音色比较丰富，如双簧管．这一类声音还应包括多个纯音的混合与多个乐音的混合，后者如和弦．

3）由非循环振动产生的噪音

它们在音强和音色上的差异虽然是明显的，但音高感却不明确，特别是不易做出准确的测定．噪音又可分为以下几种样式:

瞬间噪音，即极其短促的噪音，如敲打坚硬的木石声、枪声、语言的辅音等等．

特性噪音，由全然不规则的振动所产生的声音，如雷声、刮或摩擦某种物体所发出的尖锐声等。

复合噪音，由音强、音色各异的多种噪音复合而成，如街上的各种吵闹声等。

4）由乐音与噪音相混合的杂音

即各种类型的噪音与乐音混杂在一起的声音，如市场上既播放音乐又有吵闹声。

噪音与乐音的最明显差别在于，乐音最引人注意的是其音高，噪音最引人注意的是其音色。

3. 声音的传播

1）声音传播的几个要素

固体或气流引起的振动必须要通过周围的媒介物，使它产生机械波——声波，最后使人的耳朵的鼓膜产生振动，而成为人所接受到的声音。声波在空气中的传递是纵向波，即其振动方向与传播路线是一致的，在这里我要谈的也正是这样一种纵向传递的声波。而要研究声波的物理性状，就应首先了解构成它的几个基础量。

（1）声压

如前所说，声源的振动所产生的能量引起周围空气的反复压缩与膨胀，其结果造成了对空气压力的增加与下降。这种由声音引起的空气压力的变化就叫做声压，它的计量单位叫做微巴，一个微巴相当于一个大气压的一百万分之一。一般情况下声压的量是相当小的，在0.0002——200微巴之间。在实际计量中常以分贝来取代声压单位微巴。它与声压的对应值见下表：

声压单位(微巴)	声压水平(分贝)
0.0002	0
0.002	20
0.02	40
0.2	60
2	80
20	100
200	120

它反映了声压刺激的变化与人的感觉变化之间的对应关系.

（2）周波数

声源的振动在一定的时间和空间引起了对空气压力的变化，声压在一定的时间内不断回复到同一状态，在一秒钟内这种反复的次数便叫做周波数，它的基础计量单位是赫兹(Hz)．声源的基础振动(基音)构成了它产生声音的最低周波数。如果与它同时产生的谐振是其整倍数，那么它们的周波数也就是最低周波数的整倍数。它们与最低周波同时传递到人的听觉器官.

（3）波长

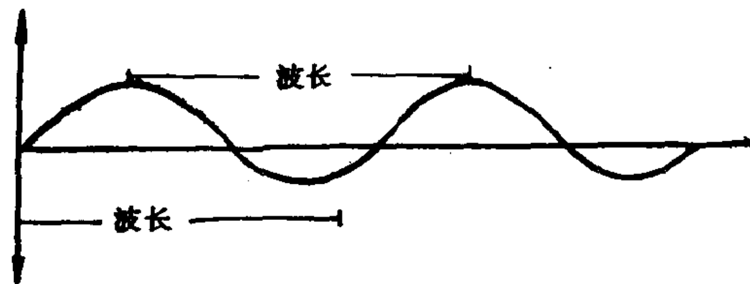


图 4

声压的空间分布单位．某一瞬间处于同一状态下的两个位置的距离就是波长．某一声音其周波数为 f 赫兹，它一秒钟

的传递速度为 c 米，其波长即为 c/f. 前面已经讲到，人的听觉可以接受的周波数(频率）为20——20000赫兹，空气传递声波的速度为 340米/秒，那么可听声音的周波数的波长就在17米——1.7厘米的范围。

（4）音速

由于媒介物的不同，声波的传播速度也不同. 在空气中声音的传播速度为331+0.6t(米/秒），在这里 t 是指空气的温度(摄氏度）。当空气为15度时，音速则为340米/秒。音速还随着空气湿度变化而变化。空气的湿度增加，音速也相应加快。当声音以液体和固体为媒介传播时，其速度要比以空气传播快得多，原因是它们的密度要比空气大得多。液体，如水，其传播速度在温度为 0 度时为每秒1450米/秒，比以空气传播快4倍； 固体，如钢，其传播速度在温度为 0 度时为5050米/秒，比以空气快15倍。

2）声音传播过程中的几种现象

（1）声音的衰减

声音是通过声波呈球形地传播出去的，由于球形的声波逐渐扩展，其能量也逐渐消散衰减，因此在室外没有反射物的条件下，声音的消失必然较快。声音的减弱程度是与距离的平方成反比的。声音的高低是不影响音速的，但其传播能力却不相同。在太空中，不考虑其他因素，强音比弱音传得远，高音的能量比低音强，而且由于人的耳朵对高音比对低音敏感，所以传得也较远。但事实上在地面由于地表的摩擦力，以及其他东西的阻碍，情况则往往有所不同。频率超过1000赫兹的高音比低于1000赫兹的低音消失得更快，这样低音反而传播得更

远。高音的波长短，遇到建筑物时不容易传播过去，常常被反射回来。因此在音乐厅听乐队演奏时，高音乐器比低音乐器听得更清楚；而在室外远距离听军乐时则往往只能听清楚低音乐器，因为高音乐器的声音早已在旷野中消散了。大家都有这样的经验，下雷阵雨时，如果雷电较近，可以听到刺耳的霹雳声，如果较远则只能听到轰隆隆的声音，因为尖锐的高音在传播过程中已经消散耗尽了。德国作曲家韦伯正是利用这一原理，在歌剧《魔弹射手》的“乡村舞曲”中，以高音乐器渐次撤出，只剩下低音乐器演奏的手法去模仿行进的乐队逐渐远去的情景，取得了很好的效果。

（2）声音的反射

声音在传播过程中遇到障碍物，其声波会被反射回来，传到我们耳朵里，便形成为回声，这种现象就叫做反射。声音的反射是我们在日常生活中经常可以碰到的声学现象。如果障碍物离我们较远，声音反射回来的时间较长，我们便很容易分辨出原声与回声；如果障碍物离我们太近，回声与原声几乎混合在一起，那就不可能将两者分辨开来。一般来讲，回声与原声的间隔时间必须不少于1/15秒时，才能听到回声，换句话说，障碍物必须离声源在11.5米以上。这个数字是这样计算出来的：以音速为 340米/秒计算，1/15秒内声音传播的距离为1/15乘以 340米，等于23米，又由于声音是经过往返传回来的，所以声源与障碍物的实际距离是23米的一半 ，即为 11.5米。我们的祖先很早就已懂得声音反射的原理，北京天坛的回音壁就是一个很好的例子。

在音乐厅和剧场内，声波在传播中，一部分被吸收去，一

部分被墙、屋顶、地板和椅子反射回来。由于反射波的存在，当声源停止发声后，短时间内还能听到声音，这种现象叫做“混响”。混响时间太长，会造成轰隆声，给人以嘈杂混乱感；如混响时间太短，就会使声音显得干瘪乏力。所以适当的混响时间是决定剧场和音乐厅音响效果的基本条件。一般来说，混响时间以1——2秒为好。北京的首都剧场满座时混响时间为 1.36秒，空座时是 3.3秒，这是因为满座时观众的衣物能把声音吸收掉一部分，所以混响时间就较短。现在建筑音乐厅或剧场时除了在设计上要考虑音响效果之外，为了调节混响时间还可以加上一些装置，如挂上帏幔和吸音板，缩短混响时间，以取得更好的音响效果。

（3）声波的折射

声波由于风的影响和空气温度的变化会发生折射现象。一般来讲，离地面越高，风速就越快；风速不同会影响声波在空气中的传播速度。在顺风的情况下风速越大，音速就越快。假设声波从甲处发出，风向由左向右，由于声波在高处传播速度比在地面快，因此逆风时声波是向上弯曲，而顺风时则向下弯曲。如图所示：

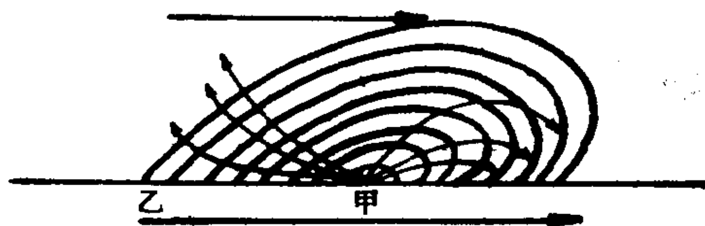


图 5

猎人有这样的经验，为了不惊动在地面上的猎物，他们尽量从逆风的方向靠近。因为在逆风时声音是向上折射的，这样

脚步声就不会被猎物听到．但如果是要猎取树上的飞鸟，那么就应该从顺风的方向走过去，因为这时声波是向下折射的，在高处的鸟儿不会发觉猎人的接近．

空气的温度对音速也有影响．声波在暖空气层比在冷空气层传播得快．人们往往也有这样的经验，在晴朗而又寒冷的夜晚，听远方的声音比白天时清楚．这是因为夜晚靠近地面的空气温度较低，而高处的空气层温度较高，其声波传递的速度较快，这样声波便向下折射，人站在远处的地面就比较容易听到．反之在白天声波是向上折射的，故在远处地面的人就不易听见．此外在平静的水面上唱歌或奏乐，声音也会显得格外响亮动听．这是因为当声波遇到水面时大部分会被折射．由于上层空气比水面空气暖，声波传递的速度较快，于是向下弯曲，然后再遇水面反弹，这样反复地沿着水面跳跃传播．如下图所示．1715年亨德尔在泰晤士河上趁英王乔治一世举行水上游船会之机，在远处演奏其管弦乐曲《水上音乐》，乐声由于上述原因，集中传递到英王的游船上，显得格外优美动听，因而受到赞赏．



图 6

（4）声音的干涉

频率与波长相同的甲声波与乙声波在相近处同时发出，形

成两波相遇而产生的现象就叫做声音的干涉。当它们相遇时，如果两波彼此的密部与疏部完全重合，音量便会加强，这在音响学上叫做“位相相同”；如果甲声波的密部与乙声波的疏部相重合，那么就形成“位相相反”，音响就会相互抵消。但如果两声波的音量(振幅）不同，一强一弱，这时音响就不是全部而是部分地被抵消，减弱后的音量是原来两音音量的差。

当两个相当强的、不同音高的乐音同时发出时，听者还会听到第三个音，其音高与这两个音全然不同，它的频率相当于原来两个音频率的差，这在音响学上叫做差音．例如假定两个强音中一个的频率为1200，另一个为700赫兹，那么其差音就是500赫兹。差音理论是意大利著名小提琴家塔蒂尼在1714年发现的，因此通常也叫做塔蒂尼音。差音原理常被用在管风琴的制造和管乐器的和弦吹奏上。例如管风琴最长的一根音管，它的频率是16.4赫兹，管长为8.2米，这样长的金属管的重量超过450千克。为了节省费用和降低管长，可以将它分成两根管：一根为4.1米，另一根为2.7米，它们发出声音的频率分别为32和48赫兹，它们同时发声便可以产生等于16赫兹的差音。

4. 声音的接受——音响生理学(听觉生理学）

耳朵是人感受声波的器官。有了声源的振动，有了传播声波的媒介物，但是如果没有听觉器官或听觉器官缺损，那么人还是不可能接受到声波，并将它反映到大脑中，成为声音的。关于耳朵的构造及其运动原理主要应属于音响生理学的范畴。但是它作为一个感受音响的装置，其结构和运动又有其物理学的依据和规律。所以在叙述上要把它的物理和生理乃至心理方面截然分开是很难的。为了便于读者理解，在这里我把这几个

方面作为人对声音的感受过程来讲述。

这一领域的研究是由19世纪后半期德国著名的物理学家赫尔姆霍尔茨开创的。随着他的名著《音感觉论》的发表，对声音感觉问题的研究得到迅速深入的发展。因此即使在今天人们仍将他尊崇为现代音响学的奠基人。当然随着学术的进步，对他在该书中提出的若干论点已经必须加以补充和修正。

1）人耳的生理结构

从解剖学的角度来看，耳朵可以分为外耳、中耳、内耳三个部分。

外耳又由耳廓、外耳道和鼓膜三部分构成(鼓膜位于外耳与中耳之间，所以也有人将它归于中耳）。耳廓起一种将声波收集聚拢起来的作用。有许多动物的耳廓是可以自由转动的，其目的也就是将耳廓转到声波传来的方向，便于将它收拢起来，使自己听得更清楚。而人由于通常无须根据声音防备外来的袭击，所以这一机能已经退化。外耳道俗称耳孔，成人的长约2——2.5厘米，孔口面积为1/3——1/2平方厘米，容积为1立方厘米，其末端便是鼓膜，所以它是一个闭口管，该管的共鸣振动数为2000——2800赫兹，因此人的耳朵对2000赫兹左右的声音最为敏感。鼓膜呈椭圆形，横1厘米，纵0.85厘米，厚0.1毫米。它略微松弛地张着，并且从其中心到上方附着在中耳的锤骨上，由于肌肉的牵引，呈向内的漏斗形。随外来声音引起的压力的变化，该肌肉的牵引力也发生变化，以此进行调节。

中耳是处于鼓膜与内耳之间的一个小小的腔室，又称鼓室。这一鼓室内有三块相互连结的小骨，依其形状分别称为锤骨、砧骨和镫骨。鼓膜附在锤骨柄上，锤骨的另一头再与砧骨

相连。镫骨的底部再与内耳庭的一块卵圆窗膜连接。声波使鼓膜发生振动，这种振动通过相连的三块骨头传至内耳的卵形窗膜上。在这里应该说明一点，这种振动的传递并非垂直，而是带有杠杆运动式的传动。由于锤骨柄长，砧骨柄短，因而前者的运动幅度大，后者以及镫骨的运动幅度小，结果造成镫骨牵动卵圆窗膜的力，要比鼓膜牵动锤骨的力大，再加上卵圆窗膜的面积仅及鼓膜的1/20，这样它所接受的力就要比鼓膜振动所产生的力大得多了，即约为它的60倍。这种力的增大是非常必要的，因为传到鼓膜的声波是很轻的空气运动，而要引动内耳听觉神经的却是很重的淋巴液的运动。中耳鼓室内还有一根耳管(又称欧氏管）通向鼻腔。如果因为发炎影响它的张合，就会对人的听觉产生不良影响，这也就是通常所说的中耳炎。

内耳在其中央有一个叫做前庭的部分；其上方是半规管，由三根相互垂直的半圆形小管组成，是控制位觉与平衡的器官，与听觉无大关系。这里的主要听觉器官是其下方以里的耳蜗，这是因其形状似蜗牛而得名，又称耳迷路。耳蜗管长约3厘米，该管的前端与前庭相连(称前庭道），再由位于前庭的卵圆窗膜与中耳的镫骨连接。前庭道的一侧有一个由莱斯涅尔氏膜隔离开来的袋状物，称耳蜗道；其下方则有一个叫做基础膜的细长膜，膜上再有一个科尔奇氏器官。后两者正是人的主要听觉装置。

2）声音接受的生理过程

前面我们讲了声音接受器官的基本结构，下面再来简单地谈一下声波是如何通过这些器官传递到人的大脑，而形成我们所感觉到的声音的。

声波从外耳道输入到鼓膜，它的振动经过锤骨、砧骨和镫骨类似杠杆的装置将其动力扩大传至卵形窗，这种动力再驱动耳蜗前庭道的淋巴液，它的振动再通过莱斯涅尔膜使耳蜗道内的淋巴液振动，基础膜又对这种振动产生共振，最后这种共振刺激听觉神经纤维传入到人的大脑皮层，引起声音的感觉。关于大脑皮层的听觉功能是如何起作用的问题，迄今还不能得出令人满意的答案，但是关于神经纤维如何接受不同声波信号，如何区分不同频率的声波这一问题从赫尔姆霍尔茨起已有许多科学家尝试做出合理的解释。

赫尔姆霍尔茨对内耳耳蜗里的基础膜和科尔奇氏器官进行了解剖，发现了有20000多条长短粗细不等的神经纤维横列其间，就像钢琴的琴弦一样，它们各自固有的振动数是不同的。由外部传入的不同频率的振动，只能引起其固有振动数与此频率相一致的神经纤维的共振，然后由它再把信号传到大脑，引起各自不同的音感，即短而细的神经纤维对高音发生共振，长而粗的纤维则对低音产生共振。然而赫氏的共鸣理论并不能解释清楚音感觉的一切问题。例如，假若每根神经纤维都具有各自固有的振动数的话，那么这些纤维紧密地排列在一起，其中的一根产生共振也会牵动其他相邻的纤维的振动，这样就必然使听觉产生混乱，然而我们的实际音感觉并非如此。对此应该做何解释呢？继他之后一些科学家对他的这一理论分别进行了补充和修正。如德国温特的神经顺应说，即各神经纤维并非先天有固定的频率数，而是可以对各种不同的传入音的振动数做出相应的调节；斯蒂文斯－第比斯的正负电荷说。这些理论的内容相当复杂，非本章的篇幅所能讲清楚的，故只好从略。

5. 音响心理学

我们探讨了声音的产生和传播的物理过程和人接受声音的生理过程之后，最后还应讲述一下人对声音感受的心理特征，也就是听觉的心理基本特征，这正是音响心理学这门同样也是由赫尔姆霍尔茨的《音感觉论》奠基的学科所要研究的范围。今天音响心理学大体可以划分为听觉特性、乐音知觉、语音知觉和噪音研究这样几个领域。在这里要谈的主要是第一、二部分。

1）听觉的基本特性

（1）音的心理属性

前面我们已经讲过音高是与频率，音强是与振幅相对应的。这里所说的音高(pitch）实际上就是指人对声音感觉的心理属性，音强(loudness）也是如此。作为纯音的心理属性除了这两者之外还有与频率成反比，与振幅成正比的音量(volume），与频率和振幅皆成正比的音密度(tonal density）。而复合音响的各成分音的频率、各自的强度及持续的时间这些物理属性则决定了对它们感觉的另一种心理属性——音色。我们日常所说的声音明亮、混浊等实质上都是人对复合音响各成分音的诸要素的主观心理感受，并以各种形容其他感官的词汇去形容它们。

（2）音的识别和听觉信息量

人们通常说音高的辨别能力与音乐才能有密切关系.如果我们对人们对纯音的频率数的辨别阈进行测定，就会发现它们是因人而异的，而且随着音高和音强的变化而大有差别。正常人对1000赫兹左右的纯音可以辨别出3赫兹的差别，也就是说

辨别阈为3赫兹。从对可听范围内纯音的各种频率的辨别阈的测定结果推算，人对频率的辨别能力可以分为1500个等级，对音强的辨别可以分为325个等级。这两者再做组合就会产生数字非常大的音响种类。

（3）音感觉的主观性

我们讲频率、振幅和振动的形式决定音高、音强和音色，这只是从物理上讲的，而从心理上讲则不是绝对的。例如我们讲振幅决定音强，但振幅的变化并不是与音强的变化成简单的等比关系，而是音强单位(分贝）与振幅的对数成正比。也就是说20把小提琴以同样的强度齐奏，它只有以同样强度演奏的10把小提琴齐奏的的音强的1.3倍(log20=1.301），100把只有10把的2倍(log100=2）。又如我们所说的频率决定音高这一定律在人的心理感受上也不能绝对化。音高的心理听觉除了由频率决定之外，还要受到音区与音强的影响。在高音区要得到听觉上高八度的音，频率必须增加一倍以上，而低音区要得到低八度的音，频率则不必减少一半，而且其变化程度因人而异。另外音高还受到音强和音色的影响。例如一个200赫兹的纯音，如果我们将它的音量大大增强，那么我们的感觉上就不是原来的音高了。一个在音强为40分贝时其频率为200赫兹的音，当其音强增至100分贝，我们感到其音高却为222赫兹；一个在音强为40分贝时其频率为400赫兹的音，在100分贝时则感觉为421赫兹。实验表明，在音强为120分贝时一个纯音从200赫兹升高至400赫兹，人们听到的音高却是从158至368赫兹。声源或听者的移动速度对音高的感受也有影响。声源向听者迅速驶来，声音就会渐次升高；声源迅速驶去，则声音就会

降低。升高或降低视速度而定。速度愈快，升高得愈多。例如一辆火车迅速驶来，人对声音就会产生上述的这种变化。

关于听觉特性的问题还有音的遮盖、对变化音的感知、音的定位等方面的课题，但由于对它们的阐述需要许多图表，而且牵涉到许多概念和公式，本书只好从略。

2）乐音的感知

前面谈了音的心理属性问题，下面再简单讲一下对音乐中所使用的乐音的特性的心理感知问题.但在这里讲的仍然是属于音乐的自然科学基础研究所探讨的内容，而不涉及对音乐的整体和形象的审美等属于人文科学的问题。

（1）调性

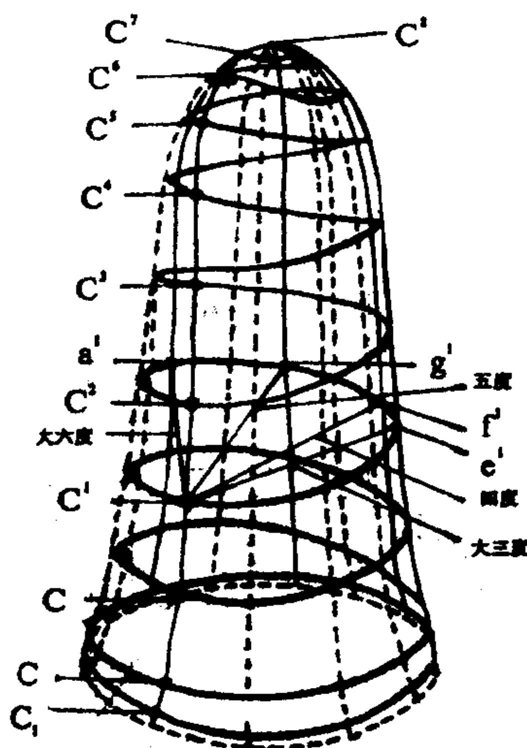


图 7　音高与调性图

在听音乐的时侯，除了可以感到音的连续变化之外，还可以感到这些音在音阶上各自的音位，如do、re、mi……，这种

感觉便称为调性。它与音乐术语的调性在意义上是有区别的。在上面的这个图中音高感以吊钟的表面上所画的曲线单维地表现出来。而调性感则以吊钟状的立体空间表现出来。（见图7）在这张图中我们会发现，例如 c——d 这个大二度音程在调性感上要比 c——c^1 这个八度音程距离更远一些，这就是在音响心理学中的所谓八度相近性。调性在倍音结构的音(乐音）中是明显的，而在非倍音结构的音(噪音）中是不明显的，因而可以认为调性是由各音之间的相对音程关系和各音的成分结构决定的。另外50赫兹以下和5000赫兹以上的极低和极高音其调性也是不明确的。当然只唱奏一个音时其调性是难以辨别的，只有演奏旋律时各个音的调性才会明确起来。

（2）协和性

如果频率不同的两个音同时奏出，其频率呈简单的比率关系，如八度(2：1）、五度(3：2）……，那么这两个音是协和的。多数乐器所奏出的音是乐音，它们的构成成分几乎全部都是倍音关系，所以一个八度音程的两个音其倍音是与它们相一致的，协和度自然就高，而五度音程的两个音频率比是3：2，其一致程度较少，再加上当两音较弱时会产生差音和加音等现象，整个频率结构就显得比较复杂，两音的融合程度较差，因此易产生不太纯的音色。至于其他音程就更是如此了。

三、乐器结构的音响学原理

我们讲了声音的产生、传播和接受的一般理论之后，现在再来看一下除了声带之外产生音乐的最主要工具乐器的发声原理。这是音乐音响学中最有实用价值的领域之一。

1. 弦乐器

弦乐器是通过弦的振动而产生声音的．一根弦由于它被张在琴面上具有了弹性．当它由于外力作用被移至一侧后会自动地弹回来．因惯性作用，它的运动超过了原来的静止位置，几乎到达等距离的另外一侧；再由于张力的作用又回过来，再次超过静止点，回到开始被移动的位置，然后不断地反复这一过程．这样便形成了持续的来回振动，发出声音，直到由于空气的阻力使它慢慢地停息下来为止．

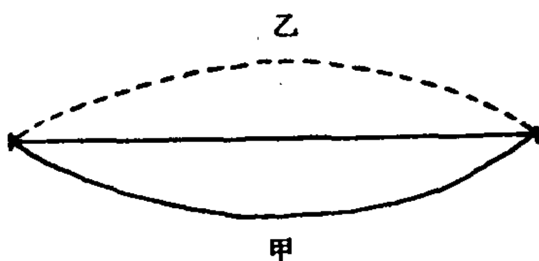


图 8

一般弦乐器使弦产生振动的方法有拨奏、擦奏和击奏三种．拨奏的如竖琴、吉他、琵琶、三弦、阮、古琴、筝等；擦奏的如各类提琴、胡琴等；击奏的如钢琴、扬琴等．用拨子弹的拨奏乐器因拨子本身较硬，它与弦的接触点小，所以使弦产生较多的高频率谐振，也就是高泛音多，因而音色带有尖锐的金属音质．用手指弹的拨奏乐器，因手指较软，与弦的接触面较大，所以弦振动时高频谐振较少，即高泛音少，音色显得比较柔和．擦弦乐器的弓子，其弓毛本身如鳞片，涂松香后增加了摩擦力．当琴弓在弦上拉动时，弦就跟着移动，到一定程度后弦的弹性使弦摆脱弓毛很快弹回，超过原来的静止位置，一来一回，形成振动．过后弓毛又将弦带过去．这时琴弦的振动

除了来回的运动之外，受运弓动作的影响，带有某种扭转，因此其振动形式比拨弦和击弦乐器要复杂。再加上振动速度远超过弓毛带动的速度，所以这种振动棱角分明，呈∧∧∧∧∧∧形，产生很多高泛音，音色明亮丰满。击弦乐器其槌子的软硬直接决定音色的尖锐或柔和。比如说一台破旧的钢琴所奏出的声音往往是生硬的，如敲钢板一般，尖锐而带有金属声，如果将槌头换上新呢子，则可以改善其音色。

无论那一种弦乐器，弦的振动都是复杂的复合振动。除了基音的全弦振动之外，还存在一系列泛音的分段振动。例如轻触正在振动的小提琴任何一根弦的中央，即可听到比基音高八度的第一泛音。相反如果在泛音的波节处用手指拨或用弓拉一下，就能使该泛音大大减弱或消失。不仅第一泛音如此，而且其他单数的泛音也会如此。原因是这些泛音的波节都要经过弦的中央（如图9）。

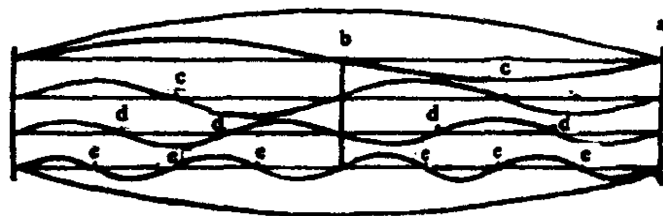


图 9

图中“b”是第一泛音(高八度)；“c”为第三泛音(高两个八度)；“d”为第五泛音(高两个八度加一个五度)；“e”为第七泛音(高三个八度)，这些奇数的泛音都必须以弦的中央作为波节。倘若在一根弦的1/7处拨或击，可使不协和的第六泛音消除。因此钢琴的槌子击弦位置总是在弦长的1/7到1/9

处。小提琴弓子的触弦位置一般在弦长的1/9至1/12处为最佳。需要弱奏时琴弓更靠近指板，这样可以将高泛音消除，使音色偏于柔和；同时基音的振幅由于受弓毛的阻碍，使声音减弱。而强奏时则需靠近琴马，使高泛音增多，音色显得丰满；同时基音振幅较少受弓子阻碍，声音得到增强。小提琴的一种“近马”奏法(sul ponticello）就是通过在琴马上或靠近它运弓，突出高泛音，发出一种透明的、金属或玻璃般的声音。例如瓦格纳的《特里斯坦和依索尔德》第二幕就采用了这种奏法，产生了特殊的效果。相反的是“近指板”奏法(sul tasto），即靠近指板运弓，以此抹去高泛音，产生一种如蒙上一层薄纱般的音响效果。例如德彪西的《培里亚斯和梅丽桑德》中就以此获得印象派音乐所追求的朦胧的音响。初学弓弦乐器者练习时常会奏出一种尖锐刺耳的声音，这是因为他们运弓不稳，琴弓常常上下滑动，使琴弦除左右振动外，还产生纵向的振动，从而产生很多不协和的高泛音之故。

弦乐器的弦振动与传播媒介空气的接触面极小，声音很微弱，必须装有各种样式的共鸣器，通过它使振动面大大扩展。这样不仅能增加音量，而且能改善音色，即把某些不协和的泛音抹掉。小提琴的琴身就是一个共鸣箱。弦的振动由琴马传至面板，再通过音柱传至背板，使整个琴身产生共振。再加上琴身内空气的共振，使音量增强，音色饱满。小提琴琴身的材料和制作工艺直接决定了它的共鸣机能，因而也就决定了声音的质量。所以一把小提琴的价值主要在于琴身，而不在于琴弦。

弦乐器的弦的音高取决于弦的振动频率，而频率又取决于弦长、弦的张力、密度(质量）和重量(粗细）。弦长与音高成

反比，弦愈长音愈低，反之音愈高。音高还与弦的张力有关。具体地说就是音高与张力的平方根成正比，弦绷得愈紧，音愈高，反之则愈低。弦的音高还与弦的重量的平方根成反比，弦愈重(粗)，音愈低，反之则愈高。归纳起来可以把弦的音高表示如下:

（1）振动数与弦长成反比;

（2）与其张力的平方根成正比;

（3）与其单位长度的质量的平方根成反比，其公式为:

$$n=\frac{I}{L}\sqrt{\frac{F}{M}}$$

其中n代表振动数，L代表长度，F代表张力，m代表质量。除此之外温度对音高亦有影响，两者是成反比的关系。

2. 管乐器

乐器分类体系中的气鸣乐器可以分为两大类，一是自由气鸣类，如挥旋镖，另一类则是管乐器。这里要谈的是管乐器的发声问题。

管乐器的发声是由于管内空气柱做周期性(循环性)振动。但仅将气流吹人管内尚不能产生有规律的、适合人们要求的声音，必须在管口或气流输人孔装有一定的装置或发音体，使输人的空气迅速地成为有节奏的、连续的一股股气流，激起管内气柱的振动，形成声波。

发音体因成声原理不同可分为气簧、舌簧和唇簧三大类。

1）气簧

即由吹奏者吹出的气流本身作为发音体，这一类乐器有长笛、短笛、竹笛、箫等。它们的发音方法是根据一种称做“边

缘音”的原理。当吹奏者从吹孔输入气流时，这股气流便与侧面的管壁发生碰撞，小部分空气(约1/3）通过吹孔反弹回来散发出去，而大部分气流则进入到管内，与管壁发生摩擦，形成气旋，造成空气的疏密相间，产生声波。其实所谓的自由气鸣乐器(也包括其他流体）的发声原理都是如此，如风吹动旗帜所发出的哗啦声以及风掠过墙角所发出的嗖嗖声都是这种边缘音原理，即阻碍或切断气流造成气旋之故。

2）舌簧

它的成声体是芦苇簧片，这类乐器的管内气柱振动是靠特制的簧片的帮助而产生的。它分为单簧(如单簧管、萨克管、低音单簧管等）和双簧(如双簧管、大管、英国管、唢呐、管子等）。它们的簧片的一端固定在乐器上，另一端则可以自由振动。吹入的气流通过簧片的间隙或单簧的夹片时，由于流体力学的“流速加快，侧壁压强减弱”的原理，使簧片快速闭合，这时气流中止进人，然后簧片的弹性又将它重新开启，气流再次进人，于是它又重新闭合。这样簧片的一张一闭，造成向管口循环进气，其结果是形成管内空气的疏密交替，使气柱振动，产生声波。这一原理我们在日常生活中也常常可以见到。比如当人们拿起两片薄纸，向它们的中间吹气，这时两纸不但不会分离，反而贴得更紧。舌簧类的乐器的输气原理也是如此。

3）唇簧

它的成声体是人的嘴唇，即以唇代簧。它包括小号、长号、圆号等铜管乐器。管内气柱的振动是由于嘴唇不断开合，间断地送人气流的结果，其成声原理与双簧管相似。在肺内的

气流送向号嘴的过程中，嘴唇被冲开，气流便输入号嘴；由于前述的流体力学的作用和嘴唇本身的弹性，使嘴唇又重新闭合。这样一张一闭，造成通过吹嘴向管内做循环送气，使管内空气发生疏密交替，激发空气柱的振动而形成声波。

簧管乐器又可分为开管和闭管两种，管的底端张开者称开管，封闭者称闭管。开管的两端空气分别是由疏转密和由密转疏，振动最为强烈，所以其两端为波腹，中间为波节，它的基音波长是管长的两倍。闭管的波节在末端，因此其基音波长为管长的四倍（如下图）。

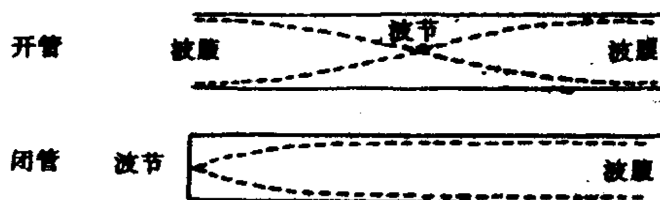


图 10

这是基音的振动波的样式，而它们的第一、第二、第三泛音的声波样式则如下图那样:

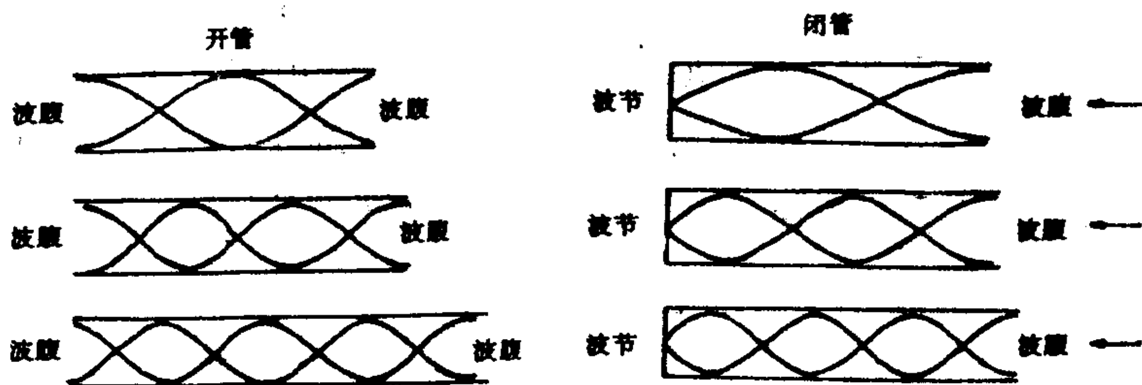
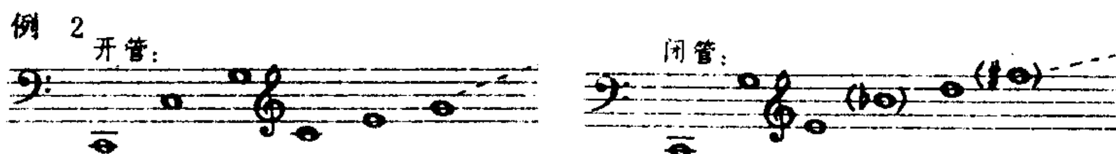


图 11

开管基音两个波腹的间距是第一泛音的2倍,第二泛音的3倍,第三泛音的4倍,其波长比率可以写作1:1/2:1/3:1/4,其音程关

系则为基音，高八度，高十二度和高两个八度，故开管可以产生奇数和偶数的泛音。而闭管的闭合一端总是波节，开口一端总是波腹，如上图所示，基音的波腹至波节的长度是第一泛音的3倍，第二泛音的5倍，第三泛音的7倍，其波长比可写作为1:1/3:1/5:1/7。其音程关系为基音，高十二度，高两个八度加大三度和高两个八度加小七度。因此它只能产生泛音列中的偶数泛音，也就是奇数的谐音。

例 2



单簧管属于闭管，所以超吹时其第一泛音不是高八度，而是高十二度。

同样长度的开管和闭管，后者的波长是前者的两倍，因而音高低一个八度。管的长度是与音高成反比的，管越长，其波长也越长，音就越低；反之则越高。如长笛比短笛长一倍，音低一个八度；长号比降B调的小号长一倍，音也低一个八度。但考虑管的实际长度时还应包括“管口校正”的部分在内。这就是空气柱的振动，其作用长度应包括管端外的一部分空气在内，这在声学上叫做“管口校正”长度。一根圆柱形的管，其管口校正长度约等于管的半径的0.6。假设一根管子的长度为35厘米，半径为2厘米，其管口校正长度就是1.2厘米，空气柱振动长度为35+1.2=36.2厘米。

管的粗细与音高成反比，管身越粗音越低，反之则越高。这是由于管越粗其管口校正长度越大之故。按理同样粗细的两

管，甲管比乙管长一倍其音高应比乙管低一个八度，但由于管口校正原理，其音高却比乙管低不到一个八度（如下图）.

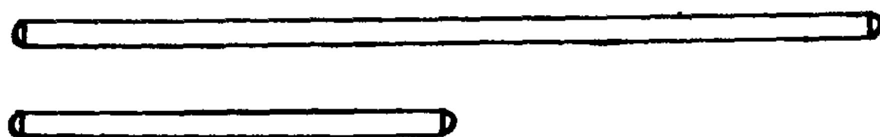


图 12

同一支管乐器上的音高变化是通过以下几种方式来实现的。

（1）指孔

木管乐器的音高一般取决于管长，在管身上开若干孔，等于把管身截成若干段，通过手指的抬起和下按，使指孔启闭，从而改变所吹出的音高. 指孔愈大，愈接近吹口，音就愈高，反之则愈低. 指孔间的距离因音区的高低而异. 音区愈高指孔间的距离也就愈小，反之则愈大. 大管的管身长，音区低，故指孔的间隔也较大.

（2）指键

利用指键装置可以克服手指太少，指距太窄和指孔太大手指盖不住的困难. 为了使木管乐器能奏出半音音阶，在指孔间又开了一些孔，在其上装上指键，不用时闭合，用时按下键柄将其打开. 这样仅有的几个手指便可以操纵所有音孔的启闭了. 现在西洋的木管乐器都安上了波姆系统的杠杆式指键联动装置，这样当需要时按下一个便可以联动其他的一些键，控制其启闭. 这一系统对扩展木管乐器演奏的可能性做出了很大的

贡献。

（3）超吹

即演奏者运用不同的唇法，渐次增加嘴唇的紧张度和运气压力，引起管内气柱分段振动，产生二个、三个、四个以至更多的波节，发出高八度、十二度、两个八度等泛音。例如军号可以吹出五个泛音，故又称五音号。木管乐器一般只能奏出二至三个泛音，偶尔有奏出四至五个泛音，如长笛。斯特拉文斯基的《春之祭》即用了由三支长笛吹奏泛音g 、c 、e 的和弦，它是以c 音的指法超吹出来的。单簧管只能吹出偶数泛音的原因已如前所述. 双簧管一般只用一至二个泛音，铜管乐器的超吹用得较多，过去未发明活塞之前的自然小号与圆号均是用超吹演奏出音阶来的。一般讲来管身粗的铜管乐器较易吹奏基音与低泛音，而管身细长的乐器则能奏出较多的泛音，但基音却不易吹出。

（4）活塞

自然小号以前只能奏出简单的自然音阶，为了使它能吹出半音音阶曾做过多种尝试，如手号、伸缩小号和指键小号等，但都有不同的弊端。1815年施托策尔和布吕默尔发明了活塞小号，上述的几类小号逐渐被淘汰。最初的这种小号仅有两个活塞，它不能奏出低泛音列的所有半音。唯有三个活塞的小号能奏出半音音阶的所有音，因此现在的小号都用三个活塞(大号和圆号也有用4——5个的）。三个活塞中的第二活塞的附加管最短。当把这个活塞按下时，气流通过其附加管，音高便降低半音；第一活塞附加管比第二附加管长一倍，按下第一活塞时管长增加了1/8，音高降低两个半音； 第三活塞附加管比第二

的长3倍，按下该活塞时，管长增加了3/16，音高降低三个半音。活塞还可以联合使用。同时按下第一、二活塞降低三个半音；按下第二、三活塞可降低四个半音；按下第一、三活塞则降低五个半音；三个活塞全部按下降低六个半音。但在活塞同时使用时音高会发生误差，故一些低音铜管乐器，如大号与和音大号常用第四、五活塞以调节音准。为了使演奏方便，现在使用活塞的基础上还增加一些附加装置，如指环、扳机等，但活塞的张合形式不外乎是直升式和回旋式两种。

下面是三个活塞使用时可以奏出的各个泛音：

例 3

不用活塞

基音 1 2 3 4 5 6

按第一活塞

按第二活塞

按第三活塞
或第一、二活塞

按第二、三活塞

按第一、三活塞

按第一、二、三活塞

（5）拉管

指长号可以自由伸缩的 U 形管段。其原位称第一把位，

向外伸长时依次称为第二、三、四、五、六、七把位，各把位的发音顺次降低半音，第七把位可以共降低六个半音(三全音)，其原理与第三活塞相似. 下面是第一和第二、七把位所奏出的泛音:



长号的基音只能在前三、四把位奏出.

长号也有加活塞的，称活塞长号，过去常用于军乐队中，现已很少使用了.

至于乐器分类体系中的其他两大类乐器体鸣和膜鸣，虽然其结构多样，但发声原理比较简单，在此不再叙述.

四、律　学

1. 律学的研究范围和在音乐学中的地位

律就是指构成音阶的各个音. 在这里这些音都具有音响学意义上的数理值. 音阶中各音(各律)在音高上的规定法即为定律法(Temperament)，例如同一个音阶，既可以按“五度相生律”，也可以按“纯律”，又可按“十二平均律”定律. 以不同律制规定的音阶，音与音之间的音程大小是有明显差异

的。从成因和法则上对各种不同定律法进行数理研究的学科便是律学。

固然音阶和律学之间有着密不可分的关系，许多理论书籍将两者统一于音体系(Tonsystem）的名下加以研究考察．例如它们既研究各种音阶的组织结构、各音在调式上的功能，同时又对各音程间的精确距离做数理研究．显然前者就是对音阶的研究，后者就是对律的研究．这两者虽然可以结合起来探讨，但它们各有自己的研究领域和方法．比如我们既可以不管音阶是按什么律来确定的，而专事研究各音在调式上的功能，又可以不管这些功能和各种调式在音乐中的使用情况，而研究其定律的方法。

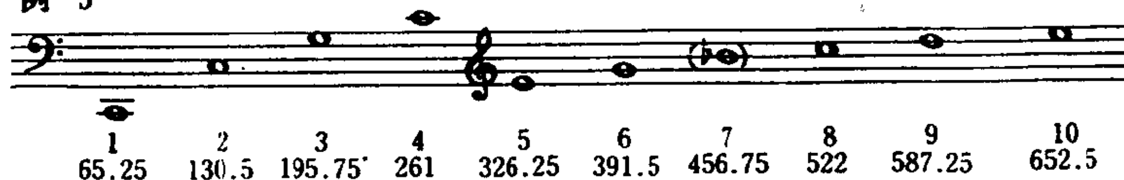
按照开始时所介绍的音乐学分类体系，律学理当属于音乐音响学的范围，也就是说属于音乐学中自然科学基础研究的一个组成部分。但它又与音乐心理学、音乐美学、音乐史及民族音乐学都有较密切的联系。

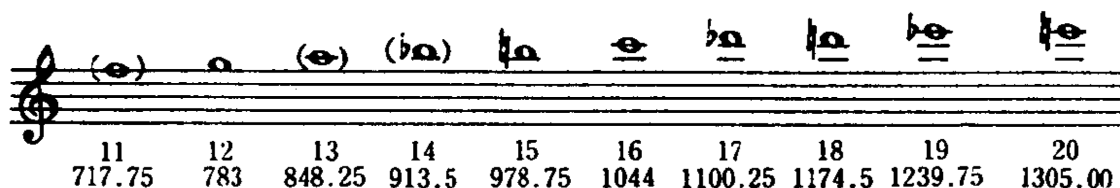
2．律的计算法

律的计算方法有两种，但其基础都是根据振动数来计算的，也就是以频率比来表示音程的大小．按生律方法的不同频率比有两种表示方式．一种是指音阶中各律与主音所构成音程的频率比；第二种是指音阶中相邻两律间音程的频率比．

下面我们再把前面列举过的谐音列加上分音序数和各音的振动数重新再列一次：

例 5





在上例中分音序数亦表示各分音与基音的倍数关系及各分音振动数的比率。例如第二分音与第一分音之比率为2/1，第三与第二分音之比为3/2。

若求两个音程频率比之差，如 C——g 与 C——c 之间的频率比之差，可将较大音程的比数除较小音程的比数，即 C——g 为3/1，C——c 为2/1，列成算式：3/1 ÷ 2/1=3/2，由此可得出 c——g（五度）的振动数比为3/2。再如 c——g 与 c——e 的频率比之差则可以这样运算：6/4 ÷ 5/4=6/5。

而若求两音程频率比之和则可以将两个比数相乘。例如 c——e 与 e——g 两音程的频率比之和是这样运算的：5/4(纯律大三度）× 6/5(小三度）=3/2(五度）。

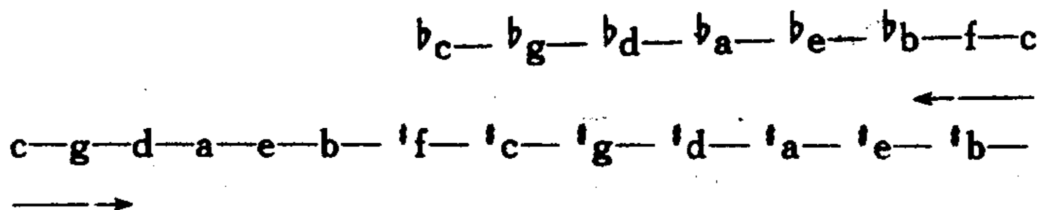
如果我们已经知道一个音与上方某音之频率比，如已知 c——g 的比为3/2，那么欲求下方同一音程 c——F 之比，则可以将上方音程的频率比除以该音c，即1 ÷ 3/2(上五度）=2/3(下五度）。而要知道两个音程中大的一个比小的一个大几倍或大多少，则可以通过计算大音程的频率比比小音程的频率比大多少次方来求得。

可是音乐学家在研究欧洲和非欧洲音乐的律制过程中常碰到这样的问题，即许多音阶中音程的频率比并非都像上面所看到的谐泛音列显示的那样是整数比，而要比较这些数字非常复

杂的音程大小就不是能一目了然地看出来的了。为此目的需创造一种比较精确的、简单明了的计量体系，这项工作是由英国物理学家和音乐学家亚历山大·埃利斯在1885年创立的音分计量法完成的。这部分内容我们在“民族音乐学”一章再谈。下面我们着重来看一下使用范围最广的三种律制——五度相生律、纯律和十二平均律的产生原理。

3）五度相生律

应用前面所列举的分音列中第二分音与第三分音的音程纯五度，依次相生而形成的一种律制。即由某一音高起始向上推移五度，产生次一律，再由此律向上推五度，产生再次一律，如此连续相生，可产生多律，将这些律做八度下移，归于一个八度内。由此形成的五度循环音列排列于下：



第一行由右向左，自c音出发向下每隔五度产生一律，第二行由左向右，由c出发向上每隔五度生一律，其结果都是一样的。再者无论从那一个音级开始实际上都可以向上、下做五度相生。为了便于说明，故第一律确定为从c开始。此外固然d由g 生，a由d 生，但为了计算方便，可以将各律皆视为由c而生，如：

$$d=g\times\frac{3}{2}=c\times(\frac{3}{2})^2$$

$$a=d\times\frac{3}{2}=c\times(\frac{3}{2})^3$$

由c起向下生一律，然后再向上连生五律，将它们再统一

归于一个八度之内，就可以形成一种大音阶:

	c	d	e	f	g	a	b	c
产生法	1	$\frac{(\frac{3}{2})^2}{2}$	$\frac{(\frac{3}{2})^4}{2^2}$	$\frac{2}{3}\times 2$	$\frac{3}{2}$	$\frac{(\frac{3}{2})^3}{2}$	$\frac{(\frac{3}{2})^5}{2^2}$	2
与c音的频率比	$\frac{1}{1}$	$\frac{9}{8}$	$\frac{81}{64}$	$\frac{4}{3}$	$\frac{3}{2}$	$\frac{27}{16}$	$\frac{243}{128}$	$\frac{2}{1}$

这里需要对这一音阶各律的产生方法略做说明．求c 音下五度音与该音之频率比需乘2/3，如再求一次下方五度则再乘一次2/3，即 2/3 的2次方．为了将所生之律统一于一个八度内，移高一个八度需乘2，移高两个八度则乘两次2，即2^2，f是由c下生一次再移高一个八度而得，故其频律比应做这样的运算： 2/3 × 2。而向上五度生律一次则需乘3/2，,生律两次则乘两次3/2，即(3/2）次方，需移低一个八度便除2一次，移低两个八度则除2两次。如上表中e是向上生律4次移低两个八度所得，故写作 $\frac{(\frac{3}{2})^4}{2^2}$)计算后其得数为 $\frac{(\frac{3}{2})^4}{2^2}=\frac{81}{16}\div 4=\frac{81}{64}$；

b是向上生律5次移低两个八度所得，写作:

$$\frac{(\frac{3}{2})^5}{2^2}=\frac{243}{32}\div 4=\frac{243}{128}$$

这种五度相生律是一种极其古老的定律方法．在公元前6世纪的古希腊毕达哥拉斯已使用它，而在我国春秋战国时的《管子·地员篇》和《吕氏春秋 ·音律篇》中所记载的三分损益法所产生的乐律也是属于这种五度相生律的范围．至今对《管子》的成书年代尚有不同的看法，如这一篇章确系管子所写，那么可以断定在公元前 7 世纪我国已有人运用这种五度相生的方法计算出一个五声音阶的各音音程．尽管对《管子》一书的成书年代尚有歧见，但无论如何它的成书年代应比《吕氏春秋》更早一些，《管子》只算出了五个音，而《吕氏春秋》已算全十二个半音（成书于公元前249～237年）．

三分损益律的计算方法比较简单，就是以一根空弦的全长A为基础，依次乘以2/3或4/3的因数，然后便可得出若干其他音的弦长比数．其计算程序如下:

宫　$1\times(3)^4=81$　（凡将起五音，先主一而三之，四开以合九九，以是生黄钟小素之首，以成宫．）

徵　$81\times\frac{4}{3}=108$　（三分以益之以一，为百有八，为徵．）

商　$108\times\frac{2}{3}=72$　（不无有三分而去其乘，适足以是生商．）

羽　$72\times\frac{4}{3}=96$　（有三分而复于其所，以是生羽．）

角　$96\times\frac{2}{3}=64$　（有三分而去其乘，以是生角．）

若列出其所代表的相对音高顺序及弦长比则为如下:



《吕氏春秋》所说的计算方法与此基本相同，只是它已算全了十二律在弦上的音位。运用同一原理的中国和古希腊的五度相生方法虽然有所不同，但得出的结果却是一致的。凡以这种方法而产生的种种结果常常冠以“古代”二字，例如我们通常所说的古代大音阶。

按五度相生法产生的古代大音阶相邻各律之间的距离到底如何？我们先来看看下面这个表:

度	1		2		3		4		5		6		7		8
律名	c		d		e		f		g		a		b		c
频率比		$\frac{9}{8}$		$\frac{9}{8}$		$\frac{256}{243}$		$\frac{9}{8}$		$\frac{9}{8}$		$\frac{9}{8}$		$\frac{256}{243}$	
音分值		204		204		90		204		204		204		90	

在这个表中大全音显然要大于平均律的全音4音分，它是通过相生两次，移低一个八度而成的，即$\frac{(\frac{3}{2})^2}{2}=\frac{9}{8}$；而小半音(在古希腊称做limma)，则要小于平均律半音10音分，两个小半音之和则小于大全音24音分。这种古代小半音产生的原理是向下相生5次，上移3个八度而成，以公式来表示则是这样:

$$(\frac{2}{3})^5\times2^3=\frac{256}{243}$$

除了上面这个古代小半音之外，还有一种大半音，按五度相生法从c —— $^\flat$d属小半音，而从c —— $^\sharp$c则属大半音，因其生律的方向及次数不同，所以两个音程的大小实际上是不一致的。c—— $^\sharp$c是向上相生7次，移低4个八度而来，即

$^\sharp$c $\frac{(\frac{3}{2})^7}{2^4}=\frac{2187}{2048}$. 在现今西方音乐理论中，不同音名的半音，如c—— $^\flat$d 称做自然半音(Diatonic semitone)，同音名的半音如c—— $^\sharp$c称做变化半音(chromatic semitone)．古代小半音属自然半音，大半音属变化半音．在五度相生律中变化半音要大于自然半音．

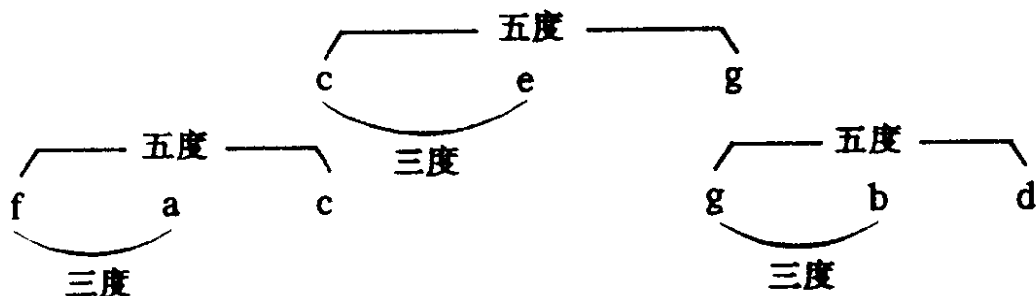
那么这两种半音之间到底差多少呢？即 $^\sharp$c比 $^\flat$d大多少？前面讲过欲求两音程频率比之差应将两者相除，即

$\frac{2187}{2048}\div\frac{256}{243}=\frac{531441}{524288}$. 这两种半音之差便叫做古代音差(comma)，将其频率比折合成音分值则为23.44，通常人们将它算做24音分．

由于五度相生法所产生的，十二律是不等的，所以它不能自由转调，这就成为这一律制的一个难以弥补的缺陷．因此这种律制一般只是比较适用于单音音乐．

4．纯律

它的产生方法是在五度相生律用以构成的第2分音(八度)与第3分音(五度)之外，再加人第5分音(大三度)作为生律的要素．这个第5分音便是纯律大三度，其频率比为5/4．这个三度音置于五度之间，呈和弦形式，先插入c——g，然后插人f——c，再插入g——d，如下表:



这样便构成了一个大调音阶:

	c		d		e		f		g		a		b		c
相邻两律间频率比		$\frac{9}{8}$		$\frac{10}{9}$		$\frac{16}{15}$		$\frac{9}{8}$		$\frac{10}{9}$		$\frac{9}{8}$		$\frac{16}{15}$	
音分值		204		182		112		204		182		204		112	

在上表的纯律大音阶中其第二、四、五、八各律与五度相生律之大音阶是一致的，而第三(e)、六(a)、七(b)律则明显比古代大音阶低，因为它们是依分音原则加三度而得来的，但这三律所低的程度是一致的。那么到底低多少呢？其计算方法就是将五度相生律之三度除以纯律三度：$\frac{81}{64}\div\frac{5}{4}=\frac{81}{80}$，折合为21——22音分，比古代音差略低2音分左右，称做普通音差(common comma)。一个古代音差约等于1/9大全音，普通音差约等于1/10大全音。

由于在纯律音阶中存在着两种全音，即9/8(204)和10/9(182)的两种全音，故前者称为大全音，后者称为纯律小全音；而其半音则要比古代小半音宽一个普通音差$\frac{16}{15}\div\frac{256}{243}=\frac{81}{80}$，

故称之为大半音。

我们知道一个乐音就好似一个大三和弦，因为它所包含的许多泛音中除了八度五度之外，很明显的一个泛音就是产生纯律的大三度音。所以当我们要演奏以大三和弦c——e——g 为基础的多声音乐时，使用纯律的 c——e——g 三音构成的和弦就要比用五度相生律这三个音构成的和弦显得较为自然、和谐、纯正，因为 e音本来就是与 c 音的泛音 e 相一致的。正因为如此将这种律制称为纯律或“纯正律”，也有称做自然律的，原因就是它来自自然泛音法则，因此在演奏多声音乐时纯律就表现出比五度相生律有明显的长处了。

5. 平均律

平均律是指在一个八度内以频率比相等的各律构成音阶的一种律制，故亦可称做“等比律”。等比律有多种，例如印度尼西亚甘美兰音乐中斯连德罗音阶的五平均律、泰国中南部传统音乐的七平均律、德彪西在一些钢琴曲中运用过的六平均律和近代使用得最为广泛的十二平均律。我在这里要讲的只是十二平均律，即由八度内12个频率比相等的半音构成的律制。

构成十二平均律的方法有多种。第一种也是使用五度相生的方法。从某一律(如 c）出发，每隔五度相生一律，生12次便得到比起始之律(c）高一个古代音差之律(b）。既然如此，可见每相生一次就要高出古代音差的1/12。若要回归到原来音的音高则应将每次用以相生的纯五度减去古代音差的1/12，再以此相生12次。

古代音差的十二分之一为:

$$\sqrt[12]{\frac{531441}{524288}}=\frac{3}{2.99660}$$

试将纯五度减去古代音差之1/12:

$$\frac{3}{2}(\text{纯五度})\div\frac{3}{2.99660}=\frac{2.99660}{2}$$

这便是所谓的平均律五度的频率比。若以这种平均律五度生律12次(连乘12次）便可以得到与起始音相同的音，其间每次所生之律便是12平均律之各律。在这里古代音差已经不存在所以 $^{\#}$b不再高于c，而是彼此相等，^{bb}d 也与 c 相等了。

另一种方法则是已知平均律五度的频率比，以此求出$^{\#}$c与c 的频率比，即由c出发向上相生7次，移低4个八度所得:

$$\frac{\left(\frac{2.99660}{2}\right)^{7}}{2^{4}}=\frac{2169.77408}{2048}$$

而以此得数连乘12次便可相继得到十二平均律之各律，乘到12次时其得数为2，即一个八度:

$$\left(\frac{2169.77408}{2048}\right)^{12}=2$$

还有一种更为简便些的方法。既然12次相生的结果最后为2，那么只要将2开12次方，便可得出一个数:

$\sqrt[12]{2}=\frac{\log^{2}}{12}=1.05946$，然后将此数相继连乘12次，就可得出十

二平均律之各律．其结果如下表:

律　名：	C(♯d)	♯c(♭d)	d(♭♭e)	♯d(♭e)	e(♭f)	f(♯e)	♯f(♭g)
产生法：	1.00000	1.05946	$(1.05946)^2$	$(1.05946)^3$	$(1.05946)^4$	$(1.05946)^5$	$(1.05946)^6$
结　果：	1.00000	1.05946	1.12256	1.18920	1.25992	1.33484	1.41421

律　名：	g(♭♭a)	♯g(♭a)	a(♭♭b)	♯a(♭b)	b(♭c)	c'
产生法：	$(1.05946)^7$	$(1.05946)^8$	$(1.05946)^9$	$(1.05946)^{10}$	$(1.05946)^{11}$	$(1.05946)^{11}$
结　果：	1.49830	1.58740	1.68179	1.78179	1.88774	2.00000

在这里频率比虽然是以小数的方式来表示的，如c——g为1.49830，但它与以分数表示的结果2.99660/2是一样的。

十二平均律是一种相当人工化的律制，除八度之频率比是简单的比数2/1之外，其余各律间的频率比都非常复杂，如前列的平均律五度就相当复杂．故此我们实际上是以 $\sqrt[12]{2}$ 的方法来求各律，以避免那些复杂的频率比．如果我们以音分来表示就更加简单了，即一个八度为1200音分，每律间为100音分，一个纯五度为700音分．

十二平均律完全是为了转调的方便而设定的，其长处自不待言，但也有其不足的一面，即音律不纯．例如其大三度为400音分，而纯律则为386音分，明显比纯律三度为高，所以在演奏和弦时这个三度音就显得不那么和谐，因为它不包括在主音的泛音列之内．于是后来又有了十九、三十一、五十三平均律的主张，目的是为了避免十二平均律音的不纯，然而这些律制均未得到普及和推广．

十二平均律最早是由我国明代的朱载堉(1596年）提出来的，他在《律吕精义》一书中记载了十二平均律的计算方法．

如果用现今的算法来表述就是：先将八度开方，即 $\sqrt[2]{2}$ 得1.414213，六6个平均律半音（f）；再开二次方，即 $\sqrt[2]{1.414213}$，得1.189207为 $^{\#}$d，若从 $^{\#}$f起算则为a；再开3次方，得1.1059463，即为八度的1/12，也就是半音。

在西方十二平均律之主张最早为德国人维克迈斯特尔在1691年提出，并得到了巴赫的热烈支持，为此他创作了《平均律钢琴曲集》(1722年）以证明其合理与实用。此后十二平均律开始通行于欧洲。但在弦乐器的独奏中仍常可以听到接近于五度相生律的音响，例如奏半音时音程较窄，类似古代的小半音(90音分），所奏的 $^{\#}$c接近于d，以便解决到d。另外，当与乐队协奏时则会凭和声感觉，使所奏之音合于纯律。所以尽管十二平均律已通行于世界许多地方，但在演奏中仍可以看到这三种律制按实际需要而混杂使用的情况。

上面分别介绍了五度相生律、纯律和十二平均律的产生原理和使用情况，但除此之外在非欧洲的广大地区至今还存在多种多样的律制。例如印度的22律、阿拉伯的24律、泰国的七平均律和爪哇的五平均律等，了解它们对研究这些地区和民族的传统音乐文化无疑是有着十分重要意义的。这些问题可参考本人与陈自明先生合著的《东方音乐文化》，这里不再赘述。

第二节　音乐美学

前面我们讲了音乐学的第二个大领域体系音乐学中的自然科学基础研究。现在将进入这一领域的精神科学方面，而首先要涉及的就是有关音乐艺术的审美这一学科，即音乐美学。由

于本丛书已有这一学科的专著，因此在这里我仅做一些概括性的介绍。至于有关它的详细理论和历史则请大家参考该专著。

一、音乐美学的研究对象

音乐美学就像音乐学本身那样在定义上亦多有歧见，一部分原因是由于在不同时代人们对某一学术范畴的界线认识不一致，而更多是由于人们对问题的观察角度和对某一学科的任务认识不同。

首先我们来看看美学(aesthetic）这个词的原意。它源自希腊文，意思是“属于或关于能感觉到的事物；而不是思维的或非物质的事物”。美国的音乐学家威利·阿佩尔正是在这个意义上认为：“音乐的美学是研究音乐与人类的感官和理智的关系的学科。”换言之，是研究音乐成品和人的感性与理性认识关系的。而美学这个词现在词典的解释是“美的哲学；美的基本原则。美和鉴赏力的科学”．所谓审美的研究应包括双重对象：一是审美的对象，这是一种客观的东西，它既可以是自然的，如各种自然风光；也可以是人的艺术创造物，如建筑、绘画、雕塑、戏剧、舞蹈、音乐等。二是人的主观审美过程，这是指对客观对象的感受和体验过程。故此德国音乐学家古尔利特在新编的里曼音乐词典中认为，音乐美学的研究对象：“一方面包括音乐的艺术作品及其丰富而全面的价值内容(作为客观的方面），另一方面包括音乐听觉的接触体验的方式(作为主观方面）。”有一部分学者则更多强调音乐美学对某个课题和问题的探讨，把这些作为其主要研究的对象。如日本音乐学家野村良雄在《音乐美学》一书中讲：音乐美学“是特别把对

音乐的内容与形式的探讨，以及关于音乐的表现力和表现方法问题作为自己的课题的”。在这里他特别把音乐美学发展历史过程中长期争论不休的内容与形式、他律和自律的问题作为这门学科的研究重点。前苏联音乐学家克里姆辽夫在50年代出版的《音乐美学问题概论》一书中强调指出“音乐与生活的关系问题，特别是现实在音乐中的反映道路(即反映过程的实质)问题应该特别受到重视”。他在这里实际上是强调了马克思主义哲学的反映论在音乐美学研究中的主导地位。波兰音乐学家卓菲娅·丽莎则提出：“马克思主义音乐美学不仅要研究音乐与其他艺术共有的规律，还应该特别重视研究音乐不同于其他艺术的特殊性。”正是基于这一目的她撰写了《论音乐的特殊性》一书，从构成音乐的物质材料、反映过程、体验与创作过程、内容与形式、体裁与社会作用等角度论述了音乐区别于其他艺术门类的特点．而正是这些特殊性应该成为音乐美学探讨的基本对象。

要进一步讨论这门学科的研究对象问题首先应来看看它到底是一门什么性质的学科？根据许多学者对它所下的定义和这门学科的实际状况，我认为它是一门具有双重属性的学科。

首先音乐美学是美学的一个分支学科，是它的一个有机的组成部分。美学是研究人对世界，尤其是对艺术进行审美活动的规律的科学。它要探索人类审美意识的特征，起源与发展，以及人类审美意识在艺术中是如何体现的；进而去探讨艺术的本质、发展规律、艺术与现实的关系、美的本质、美的标准这一系列问题．从它对艺术的本质、对“艺术思维活动与现实关系”的研究这个意义上讲，这种从审美角度对存在与意识关系

进行的研究，实质上是属于哲学的认识论的范畴的，因此有人称从这个角度进行的美学探讨为“艺术哲学”。但是由于美学在这里所研究的不是一般意义上的存在与意识的关系，不是从一般认识论的角度去研究客观世界在艺术家头脑中的反映的问题，而是从审美的角度去研究它，所以笼统地将美学称为艺术哲学是不够全面的。

普通美学所研究的只是人类一般的审美活动规律，人类审美活动的一般特征。对艺术也只是去研究它作为一个整体的、带有普遍性的规律，研究它与审美活动、审美意识的一般关系，而不必，也不太可能对每一门艺术的审美特殊规律进行深入的探索。每一门艺术自有其区别于其他艺术门类的特殊性，自有其特殊的审美活动规律。对它们进行深入研究这一任务自然不是由一般美学，而是在它的指导和涵盖下由每一艺术门类自身的美学来承担。因此也才有建筑美学、戏剧美学、影视美学等分支学科的产生。

因此我们从这个意义上讲音乐美学是一般美学的一个分支，它应该是一般美学研究在音乐领域内的深化和具体化。它的任务主要不在于揭示音乐与其他艺术门类的共同特征、共同的审美规律(虽然可以从这种共性出发逐步深入到个性、特殊性的研究），而在于阐明音乐艺术的特殊性、特殊的审美规律。在这里需要特别强调指出的是，音乐美学与一般美学的关系不仅仅是我们通常所讲的特殊与一般的关系。音乐艺术具有很强的特殊性，其中有许多是其他艺术门类所根本没有的。例如音乐物质材料乐音的特殊性，即它的非客体性和非语义性；音乐反映现实的特殊性，即间接性；感情因素在音乐创作和欣

赏过程中的特殊地位；内容与形式的特殊关系等。因此音乐美学具有它自身存在的特殊价值。它必须充分地对音乐的本质、特性以及音乐从根本上区别于其他艺术的特殊规律进行剖析，才能最终说明音乐审美活动的独特规律。

其次音乐美学又是音乐学的一个分支学科。关于音乐学的体系与范围的问题在本书的第一章就已经讲过了，这里不再重复。然而这里需要说明的是音乐美学作为它的一个分支在其整体中的特殊地位和作用的问题。

在音乐学这一大系统中，随着研究的深入和发展，专业分工越来越细，子学科繁衍越来越多。这一点我在介绍音乐学的学科分类体系时大家已经看到了。但是音乐美学在这一大系统中所处的地位不同于其他研究音乐艺术的某一具体规律，如历史发展规律、自然科学规律等学科。它是从音乐这个整体来研究其最一般规律的学科，它具有最广的范畴，最大的涵盖面。它力求透过音乐艺术的各种具体规律去揭示音乐的最基本、最一般的规律。在它的研究过程中固然要涉及音乐学各门学科的许多具体专业问题，但这些问题都不是它研究的重点。它的根本目的是要从美学角度去揭示在音乐艺术的创作(包括作曲和表演）和欣赏中人类审美活动的最根本的规律。因此可以认为，虽然在学科分类中音乐美学被分到了体系音乐学范畴内，与音乐音响学、音乐心理学、音乐社会学并置，但它实际上不仅对体系音乐学中的多门子学科，而且对音乐史学和民族音乐学研究都具有指导性意义。当然我讲的是指导，而不是取代。要真正揭示带有普遍性的规律不从具体的音乐和各门学科的研究着手，那也只能成为纯理论的空谈。

现在我对上面的分析做如下的概括：音乐美学是一般美学的一个分支学科，它是后者的深化和具体化，与其他艺术门类的美学相比，音乐美学的特殊性更为明显和突出；同时音乐美学又是音乐学的一个组成部分，但由于它是以揭示音乐中带有最普遍意义的审美规律为目的的，所以他可以说是音乐学研究中带有指导性的学科，是对各门分学科的研究成果从哲学和美学角度进行一般规律的概括的学科。

明确了上面两点之后音乐美学的研究对象问题也就比较容易做出回答了。我认为它大致应该包括：从哲学的角度出发去研究音乐的本质(作为客观实体存在的方式），研究音乐与现实的关系(能否反映现实和如何反映现实），音乐的内容与形式的特殊关系等；从心理学的角度去研究在音乐创作过程中作曲家、表演家和听众的心理活动和心理反应，研究音乐信息的形成、传递和接受的心理过程，并通过它们来阐明音乐审美的特殊规律；从社会学的角度去研究不同国家、民族、阶级、阶层的人们不同的音乐审美观念和审美习惯形成的原因，它们与社会环境的关系，以及音乐的社会功能与效果，音乐与伦理道德的关系等；从历史学的角度出发，通过对人类音乐历史发展的考察去研究人类审美意识、审美标准和习惯发展变化的规律，把音乐美学的研究对象作为一个动态的过程来看待，这些问题虽然在史学研究中必然会涉及到，但这里是着重从美学角度对它们进行总结和概括。

应该说明一点，从上面四个角度进行的研究工作必然会与一些其他分支学科发生交叉，如与音乐心理学、音乐社会学和音乐史学等，这是不可避免的。但由于每一门学科的存在和建

立都是有其特定的目的和特定的方法与手段的，例如音乐心理学就是通过实验和心理测试来研究人的音乐心理活动和反应、对音乐的心理感知过程、听觉与视觉的联觉问题，人的音乐才能、音乐治疗问题等。这种种研究具有较强的实用目的。因此还是不难从方法与目的上将它们与音乐美学相区别的。

二、从音乐美学的角度看音乐的特殊性

音乐之所以具有区别于其他艺术的特殊性，是由它构成的材料、呈示的方式、接受的生理和心理过程的特殊性所决定的，正是它们决定了音乐艺术独立存在的方式。

1.构成音乐的物质材料的特殊性

构成音乐这门艺术一切特性的基础在于它是以经过选择、概括的声音作为其物质材料的。构成音乐的声音不同于我们日常可以听到的各种噪音，也不同于我们用于思想交流所使用的语音。日常的噪音或音响总是某一种客体或它的运动过程的标志。例如汽笛声是轮船或火车的标志，呼呼声是风的标志，哗啦哗啦声是流水的标志，的嗒的嗒声是机械钟表的标志等。而语言所使用的声音则是语言这种概念性符号的载体。语言的各种词汇是建立在一定的时代、空间、社会群体约定基础上的符号，它们代表着现实中的客体、它们的特征、状态、活动和相互关系等。当它们通过声音来表达和传递时，这种声音自然具有明确的语义性，具有该声音以外的明确含义。而音乐中所使用的声音(除了具体音乐之外）既不是任何自然客体的标志，也不是它们的符号的载体，而是人类在漫长的历史岁月里用特定的方法从自然的声音中选择出来的，它们经过某种概括之后

在不同的文化背景中成为各种各样有组织的体系。因此我们讲音乐的音响材料是抽象的、非语义性的。当这些音响独立存在时，它们只代表其自身；而当它们成为音乐整体的一个组成部分时，却可以成为不同于它自身的某种东西或运动的表现和反映。

声音这种物质材料决定了音乐是一种听觉艺术。对人的感官功能进行研究的结果告诉我们，在感觉的对象与感觉的自我这两者之间，感官的功能秩序是不同的，它们被相应地排列在两极——主体与客体极之间。在接近客体极的一端我们发现外部世界这样那样的存在，而在最靠近主体极的一端则是我们这样那样的心情．而听觉要比视觉更接近主体一极。一种艺术的感官领域与对象的联系愈多，这种艺术运用的模仿手段就愈多；而与主体愈靠近的艺术感官，则更适合于用来表现主观的体验和情绪。

这种研究的结果从一个方面也说明，音乐不可能像视觉艺术那样进行造型，因为那是诸如绘画、雕塑、戏剧、舞蹈等视觉艺术的特长。在音乐中要想进行造型，如一些标题音乐那样，只能通过人的联想或想象间接地实现．也就是说，音乐要提供造型艺术所必须的视觉因素，只能通过音响运动引起的、对某一客观实体的联想间接地、曲折地实现。如果不依赖其他艺术的帮助，音乐不可能像造型艺术那样对客观世界进行细致、精确的描绘。

音响材料的非语义性也就决定了音乐是非描写性的艺术，因为这些音响不像语言的词汇那样是特定客观实在物或它们的特征的符号和象征，因此它不可能通过这些材料对某一客观实

体或它的运动过程做出规定性明确的、不容误解的描述。进行这种描述是语言艺术(无论是诉诸视觉还是听觉）的特长，如小说、诗歌和戏剧等。如果想通过音乐来描写外部世界，那么只有将它与诗歌、文学的标题或戏剧、电影、舞蹈相结合。由此可见每门艺术的构成材料决定了它们都有自己特定的客体范围，正是它们决定了这门艺术的特征。

2. 情感因素在音乐中的特殊地位和作用

前面我们讲了，造型和描写都不是音乐艺术的特长，那么它所擅长的是什么呢?

音乐通过音响在音高、速度、节奏节拍、力度和色彩的变化直接给人以一种明显的运动感觉。对音响变化的感受使我们能构想出这些音乐本身所不能提供的东西，从而通过听者的主观体验将音响运动具体化，乃至同某种视觉空间表象联系起来。音响的这种运动形态的最佳对应物就是人的感情、情绪的形态，是这种感情的变化和运动。经过改造，选择和组织起来的音响运动，能够把类型不同的情绪在“色调”、强度、幅度上的变化抽象地、独立地（不依赖于某种客观实在物）加以表现，因而我们讲音乐是情感的艺术。不管人们企图赋予音乐以何种内容，但它所能表现的，所能引起的归根结蒂也只是感情和情绪。虽然其他许多艺术也要表现某种感情，但它们都是以具体形象来引发唤起人的感情的，而音乐无需这样做。音乐的音响形式本身就是感情的直接载体。某些作品即使把某种外部世界的音响或模仿它们的音响引人音乐中，企图借此进行描述。但它最终仍是将其内容纳人感情化的轨道，寓情于景，借景抒情，通过人对外部世界的联想，来渲染某种情绪和气氛。

因此黑格尔说：声音“把观念内容从物质囚禁中解放出来了”；并认为“艺术活动是一种灵魂的解放”，是“摆脱一切压抑和限制的过程”，而“把这种自由推向最高峰的就是音乐”。正因为这样，无论是作曲家、表演艺术家还是听众，他们的感情都可以在音乐中自由驰骋。

音乐可以表达和引发感情的另一个重要原因是人自身也是发声体，即使原始的人类也通过呼喊和语言的声调变化等手段来表达和交流感情，所以在音乐中人可以直接地观照自身，通过音乐使自己“对象化”。这样音乐这种表达感情的功能就成为其他艺术门类所无法取代的。它可以成为人主观的表白，心灵的倾诉，可以直接拨动人的内心深处。也正是因为如此在音乐的诸要素中旋律以及一切类似于人的自然发声和语调（包括抑扬顿挫等）的音乐形态最容易引发听者在感情上的共鸣，最容易被“听懂”，所以古人说“丝不如竹，竹不如肉”。当然音乐的音响运动形式与人的语言中的语调在本质上是有区别的，语调虽然包含着情感因素，但人在语言中表达内容和情绪的主要方式是按一定语法组织起来的语汇——概念性的符号，语调只是起强化和渲染这种情绪的作用。而音乐当它不与其他艺术相结合时，它不可能依赖其他的表意手段，只能依靠音响材料本身，将它们的几种要素加以组织，按音乐自身的逻辑去直接表达情感，从而也就直接地去引发听者在感情上的共鸣。

在音乐中体验情感的方式也是与其他艺术不同的。我们说音乐所引发的情感，即听众在音乐体验中的情感反应并不是作者和表演者情绪的摹写和再现。因为音乐听者与其他艺术的听者、读者和观众对作品感情“内容”的卷人方式是不同的。后

者在欣赏文学作品、戏剧、电影和绘画时感情常常是集中在“假定”的人物和事件身上。这些人物形象的创造者所描绘的一切体验成为了读者、观众想象中的体验。小说、戏剧、电影中所表现感情，实际上是由读者和观众自己所体验的作品中人物的感情。而音乐作品中所表现的感情却不是集中在某个虚构的人物身上，不是通过事件、人物来表现的情感，而是被听者作为一种情感范畴(情感类型）来体验的。这种体验是依靠作品中所表现的感情和听者自己的联想来实现的。对于不同的听者来说，其联想与想象又不尽相同。例如每个听者都会将柴科夫斯基《第六交响曲》中的悲剧性情绪同他本人所熟悉的某些东西，同他自己对同样或近似的感情范畴的体验联系起来。所以我们说，音乐作品中的感情体验不是依靠假设或似乎是存在的人物和冲突，而是依靠自身过去或现在的体验。这样便使整个体验更具有听者个人的、主观的、直接的性质，从而也就使音乐能够较强烈地作用于听者的感情，虽然将这种感情内容进一步具体化的可能性要比其他艺术小。只有当音乐同歌词(观念符号）或同舞台人物的行为(歌、舞剧）结合起来时，听者的感受方式才接近于文学（语义性、描写性）和戏剧性艺术的感受方式：不是将音乐引发的感情直接引向他本人的体验和联想性的表象，而是将它引向歌词这种中介符号所代表的观念和对象物或剧中人物的体验上去。

对纯器乐的体验要比与其他因素综合起来的音乐的体验更富有个体主观性。对这种音乐感情内容的体验要求人们具有这样一种能力：即通过听音乐将自己贯注于自身的感情，而不是贯注于被提供的某一人物或观念符号的那种被客观化了的感情

上。这就要求听者比较熟悉这种音乐的体裁，了解它表达其情感内容的方式，具有比较高的音乐修养。正因为如此器乐的听众比起歌剧、舞剧、电影和声乐的听众来人数要少。也正因为这样，器乐作为一种独立体裁比其他音乐体裁的发展要晚得多。

综上所述,音乐唤起听者感情的方式与其他艺术是不同的，音乐听者的感情反应从来不是强烈地集中在某种客体上而使听者忘却自己的感情；相反他们是将音乐所引发的感情作为自己的感情来体验的，是将他们自己的感情投射到音乐作品所表现的感情世界中去。而要将这种感情具体化则只有通过音乐之外的因素才能实现。这就是作为情感艺术的音乐的特殊性之一.

3．音乐认识作用和性质的特殊性

前面我们谈了音乐的非造型性和非语义性特点，这本身就已经决定了音乐在认识作用和性质上的不明确性和不确定性。

如同科学概念那样，在音乐中表象总是排斥具体性的．而这两者之间的区别在于：科学概念总是最大限度地排除一切具体性，如桌子这个概念是略去了我们日常所见的某一张桌子的具体特点，而只保留了各种桌子的共有特征．而音乐则是将一种类型的具体性转化为另一种类型的具体性。在音乐中像鸟鸣这样的现实现象，其某些音响特征，如节奏、音调被移植到我们的乐音体系中来（其噪音特征已被略去），被纳入到我们的调性和多声体系中．而这一切都已完全超出了现实现象（鸟鸣）本身，它给我们提供了更多的东西．因为正是这个现实现象引发了作曲家的某种情绪，然后他又把这种情绪注人到他创作出来的音乐之中．进一步说，如果现实现象比鸟鸣复杂得多的话，那么在没有文字说明的情况下，要想通过音乐具体地认

识所反映的“客体对象”，那是非常困难，甚至是不可能的。

科学的认识为我们提供一系列单纯的、某种程度上是纯粹的逻辑因素；描写性、造型性艺术是通过具体的、细节性的表象为我们展示这些逻辑因素，使我们能够形象、具体地认识它们。但音乐中的认识性质、认识过程却不同，它是以间接的、非视觉的、非具体的方式提供出来的。首先通过音乐我们得到的不是关于现象的知识，而是作曲者本人对这种现象的反应，而现象本身并没有通过音乐手段来表现。在某种情况下即使表现了，那也是非常概括的、不明确的。其次在音乐与其他艺术相结合的体裁中我们所获得的也只能是与音乐相联系的、非音乐因素所提供的间接认识。通过音乐我们不可能获得逻辑认识。虽然音乐可以使人产生某种具体表象，甚至是非听觉类型的心理现象的表象，但却不可能产生明确的判断和结论。

我们讲音乐不能向听者提供逻辑认识，这并不是说逻辑因素在音乐的内容和形式的构成中不起作用（这一点与其他艺术是一样的），而只是指音乐不可能像其他艺术那样去显示这种认识，显示这种逻辑判断。音乐的特殊性就在于：它提供的是对现实的反应，而不是对现实的逻辑认识。在音乐中表现出来的逻辑、概念因素是最微弱的，这一点它与装饰和建筑艺术比较相似。

因此音乐作品的认识意义具有这样一种特殊的性质：即听者通过音乐可以用特殊的方法去把握和认识现实中某种被概括了的部分，而这种认识与对作品本身的认识是不同的。例如人们在听贝多芬的《第三交响曲》（英雄）时，可以这样去认识该作品本身：了解其音乐主题、各乐章的结构、各主题的变

奏、和声与配器的特点，这一切都可以用概念与术语进行概括和表述，从而使我们认识它的结构特征，用文字来描述其音乐表现技巧，这就是对作品本身的认识。但是这并没有使我们认识到促使贝多芬创作这部作品的那些事件、事实、概念和表象，也没有使我们由此得到或增加关于拿破仑、法国大革命等方面的知识。那么我们从中对其内容认识了些什么呢？当我们通过其他途径得知这部作品产生的原因和时代背景之后，从这部作品中我们可以认识到的是贝多芬对这些事件和人物的个人感情反应，从而产生出一些表象和联想。又如肖邦的《革命练习曲》，它的核心旋律、和声、音型、力度、节奏和钢琴技术，其特点都是非常鲜明的，听者在听这首乐曲时都会明确地认识到它们，同时还可以感觉到一种紧张、激动的情绪。但是除了它的标题“革命”之外，我们并不可能从该曲中认识到1831年这场革命的原因和目的。而且今天我们从中所能感受到的情绪和肖邦当时对此的感情反应显然也有很大的距离。这说明作为认识对象的作品所传递的感情、情绪是非常不确定的，并且随着时代与环境的不同而发生变化。

尽管如此，熟悉音乐文献，了解作品产生的背景和过程，对于听众较为正确地解释和理解作品仍然是十分重要的。这样可以使他们将作品恰切地与作曲家赋予它的概念内容联系起来。关于作品本身的知识能帮助听众正确地领会作品，而缺少它则会把自己的解释与联想引到不正确的方向。

刚才举的是标题音乐的例子。而无标题音乐的情况更有所不同。它们到底又能给我们提供对现实的哪一种类型的认识呢？我们可以通过主题所表现的感情类型，把握住其中动力消

长，紧张度的张弛的过程。我们所能把握的是感情概括性的范畴，但不是它的成因。作品无法为我们更详细地提供“对现实的认识”。但作为一个音乐的行家他可以从作品中得到对其结构的认识和判断，了解它在形式和技术上的一些特征，这些认识也有助于我们进一步了解情感范畴的性质。但归根到底他涉及到的只是音乐本身，它的形式，而不是作品客观的内容。

对音乐结构的认识只有少数专家才能做到，他们往往不是把注意力放在音乐的表现，而是放在其结构上。固然不具备从技术把握作品结构和表现手段的能力会在一定程度上削弱充分认识音乐作品内容的可能性。但更重要的是把握作品的内容与表现，尽管这种把握只能是它们最概括、最一般的范畴。只有这样我们才能理解为什么作曲家要在乐曲中使用这样而不是那样的结构和技术手段。

对一部作品的正确认识还必须通过对某一种类型的、特定音乐风格的认识来实现。这种必不可少的音乐文化修养是进行正确认识的必备条件，缺乏这种修养就无法做出正确的判断，甚至会导致完全错误的认识。虽然这种文化修养对一切艺术的认识都是必要的，但对音乐却尤为重要。原因是音乐内容因素是极其不确定的。文学或美术作品的内容是具体的，作品本身就能告诉欣赏者它产生的时代，把人引入相应的历史境界中。如果音乐欣赏者缺乏必要的修养，他就不可能对作品的历史风格做出正确的判断，就不可能将它与当时的特定的艺术表现方式联系起来。因此加强音乐文化修养是我们对音乐作品加深认识的一种方式。正因为如此了解音乐作品的历史背景和风格，对于把握作品本身是非常重要的。

为了说明在认识性质和过程中音乐与其他艺术的区别，我们不妨把音乐与文学做一比较。一个读者在读小说后，他可以从中认识到小说的内容、所反映的特定的社会环境、它所属的历史时代和民族范畴、作家对时代环境的态度、作家与作品所展示的冲突和典型人物之间的关系。而在欣赏音乐时，如果它没有与其他语义性和造型性的因素结合，那么听者所能得到的认识则是：音乐结构的总体，即作品本身；作曲家受当时客观现实的影响在心理上产生的感情类型；以及听者对现实中某些现象在感情上所发生的变化。从对现实客体认识的可能性上讲，音乐与其他艺术相比处于最后一位，它只是在表情因素的力量上胜过其他艺术。

在欣赏音乐过程中听者与作品的认识关系有如下几种：（1）对作品的历史判断；（2）对体裁形式的判断；（3）对风格——技术的判断；（4）对作品表现的感情的概括性范畴及其变化的把握；（5）如果是标题音乐则还包括力图对它所提示的、所描写的客体的把握。但这些认识关系对不同的听者是各异的，它取决于听者的修养、受音乐教育的程度和历史知识等。因此可以认为，个人因素在欣赏和认识音乐时要比欣赏文学和美术时起着更为重要得多的作用。前面我们已经多次指出，在音乐欣赏中，听者是把作品所表现的感情体验当做自己的感情体验，并通过它按自己的方式进行联想和解释的。

4. 音乐创作过程的特殊性

现在我们再回过头来看看音乐创作过程的特点，也就是说探讨一下作曲家是如何将他对客观对象的主观体验转化为音乐信息——抛弃了体验的具体内容的、非语义性的、较少具体性

和明确性的音响形式的？那些曾被具体地体验过和看见过的、被概括了的东西，那些所谓内容性的东西、那些表现了作者对现实的认识关系的东西是如何“翻译”成音乐信息的，是如何抛弃语义性和具体性的？

我们首先来看看音乐信息到底是什么东西，有什么特点？我们认为音乐信息是作曲家力图通过音响形式、音乐媒介将自己的主观体验传递给他人的内容。“信息”这个词（Information）是从自然科学借用来的，原来它是指自然界（如恒星或矿物发出的脉冲）和人类所传送出来的、可以被人直接通过感官或间接通过仪器所感知的信号内容。在这里我们所说的音乐信息则可以理解为由音响形式这种信号所载负的、作曲家主观体验的内容。因此音乐信息的第一创造者是作曲家。音乐信息有以下几个特点：（1）音乐信息的创造是有目的性的，是作曲者为表现自己多种多样的体验和感受而创造出来，并希望通过它引起他人在情感上的共鸣和赞赏，从而在理智上认可它。（2）作为音乐信息的载体的音响形式是有一定的约定性的。这种载体必须运用人为的某种音乐体系创造出来，这种体系一般说来是与传统有一定联系的。听众也必须对这种音乐体系及其惯用的技术与手法有一定程度的熟悉(通过有意识的学习或长期的积淀），才能理解这种载体所包含的信息内容。作曲家愈是运用这种约定性手法去创造其音乐信息，它就愈容易被他人听懂。（3）音乐信息具有可变性和可塑性。这首先是由于作曲家将其各种感受转化为音乐信息之后，它本身就变成为不能用准确的概念（语言文字）表达的东西了，这也就为音乐信息的可变性创造了条件。其次由于音乐信

息的传递必须经过演唱演奏这个中间环节，在这当中表演家根据自己的主观感受和理解对作曲家创造的信息进行再创造和再加工，从而造成信息在量与质上发生一定的变化。当然这种变化必须在原信息许可的范围内，否则就会造成“失真”，即曲解了作曲家原有的信息内容。最后当音乐信息传到了听者那里后，又会因人的各种情况不同而引发不同的感受、体验和理解。由于以上三种原因，音乐信息不可能像其他的人为信息，如电码那样只有“唯一的解读”。上面我曾经用过“翻译”这个词，在这里必须说明一点，这种翻译决不可理解为日常语言的翻译或计算机语言之类的信号转化，而只能理解为在一定许可范围内量与质都可变的信号转化。

下面我们就来看一下作曲家是如何将他对客观现象的主观情感体验转化为音乐信息，转化为音响形式的。如果我们承认音乐所能表现的主要是作曲家的情感的话，那么他的创作过程主要就是把这种情感转换为具有一定形式的音乐信息的过程。音乐创作的心理状态与纯形式艺术（如建筑）和具象艺术（如文学、美术）的创作心理状态有很大的不同。音乐创作可以说是“情动于中而不得不发”，是运用被赋予了一定形式的情感思维，建筑艺术的创作是在一种静态的观照中进行的，而具象艺术的创作则是运用一种隐含着感情与形式的具象思维。

感情带有强烈的主观性。文学作家能用语言文字塑造一系列的形象（客观具象），他能够把自己的主观情感寄托、贯穿到这些形象之中，通过他们的思维、语言和行为将自己的情感曲折、间接、隐蔽地表达出来，一句话是将自己的主观感情客观具象化了。而作曲家与文学家相比则不可能依靠那么客观具

体、寓意明确的形象，不可能通过它们将情感隐含在客观具象的背后去写作音乐。因而他创造的音乐信息必然具有强烈的主观性、自白性。正因为如此，要想理解这种信息首先就要求听者对作曲家的生平和所处的时代有一定的了解，而要理解具象艺术信息就不一定必须了解其创造者的情况。音乐信息的这种特殊性决定了它与具象信息在创造过程与方法上有很大的不同。音乐信息的产生是由具象或某一（现实或历史的）客体及其运动过程触发起作曲家的感情后，由他把这种感情转化为被赋予了形式的音响（成品的前景）的。当这一过程完成之后，它同其最初的、具象的、客体的来源只剩下一种间接的关系。而具象信息的创造则是由客观具象触发作者的情感后，再由他将这种情感贯穿到他塑造的具象的过程。因此虽然它在中间过程中也经过触发感情这一环节，但这种具象信息与其具象来源有着某种程度上的直接的、可以寻找的联系。为了便于比较，现将这两者的创造过程列举于下。

音乐信息的创造过程：

具象——感情——被赋予了形式（前景）的感情表现——作为感情表现的音乐信息

具象信息的创造过程：

具象——感情——具象思维——被赋予了形式（背景）的具象造型——隐含着感情的具象信息

这两个过程的不同就造成了音乐信息创作方法的特殊性。通常具象艺术的创作要求作者在生活中尽可能地采集了解一切细节，寻找各阶层的人物的模特儿，以作为他创作具象的原型。但在音乐创作过程中作曲家不一定需要到某一特定的生活

环境中．他们在掌握了比较丰富的第二手材料，包括有关该环境的文字记载、文学作品、造型艺术材料，特别是民间音乐素材的情况下，再加上自身具有丰富的联想力和生活经验，并且对生活具有强烈的感情，同样也可以写出优秀的作品。例如比捷从来也没有去过西班牙，他仅根据梅里美的小说和有关该国的音乐资料便创作了歌剧名作《卡门》；马勒也从未到过中国，而仅根据《中国之笛》这本中国古典诗歌集的德译本、一些中国游记和少量的中国民歌的乐谱，便创作了著名的交响乐作品《大地之歌》．列举这些例子并不是要说明作曲家可以脱离生活进行创作，而只是为了证明他们可以在自己日常对生活的感情体验的基础上，运用他人从特定生活环境获取的素材进行创作，或者可以这样说，他们可以从更广阔的角度、更大的范围、更多的途径去获得对生活的体验。从这个意义上讲音乐创作与生活的关系有更多、更大的灵活性，而且比较间接和隐蔽，就像音乐信息成品与具象来源的关系一样。

刚才讲过在音乐信息的创作过程中，作为信息基本内容的作曲家的感情体验不可能依靠具象表达出来，所以它唯一的表现方式就只剩下音响的形式，它是信息的唯一载体。音乐创作的过程就是感情运动与形式构思的协调统一的过程。因此音乐的形式因素要比其他具象艺术重要得多，它是一种内容隐伏在形式中的艺术．从某种意义上讲，音乐的形式就是它的内容。例如西方音乐中常用的三部曲式——呈示、展开和再现；东方音乐中的序、破、急或起、承、转、合的结构，实际上就是对人类的现实生活和感情生活的运动过程最集中、最典型的概括．当然我们这样讲是从大的形式结构出发的，由于每个作曲

者的感情体验不同，他们在将自己的感情转换成音乐信息时，在音响形式的细节处理加工上是不可能一致的，即使他们采用相同的曲式。由于音乐是由抽象的音响构成的，形式因素起着十分重要的作用，所以创作中技巧的运用也比具象艺术更为重要，尤其是大型的音乐作品的创作必须掌握复杂精深的技巧。作曲家就是把他的感情思维体现、构筑在大大小小的形式之中，大至整个作品的曲式，小至由几个音构成的动机。

读到这里大家会产生一个问题：作曲家由客观具象引起的感情和情绪到底是如何转换为音乐信息——音响形式的？当作曲家对某事某物有所感触之后，它是如何转化为音响信号，转化为我们通常所说的音乐形象（某种动机、主题、曲调）的呢？这方面的研究工作到目前为止只能是以作曲家的自述和内省，以经验为主要依据。而且也只有少数作曲家在内省的基础上谈到过与自己创作过程相联系的体验。至于如何将探讨人类高级神经系统活动的神经生理学研究，运用到对音乐创作过程、对信息转换过程的研究中去，这在目前还处于初级实验阶段。音乐创作过程的生理学本质还远没有得到充分的研究和解释。音乐作为一门兼具第一和第二信号系统特性的艺术，在创作与欣赏过程中这两种系统的信息是如何相互转换的？具体地说，包含了很大语义成分的、属于第二信号系统的感情思维是如何转换为属于第一信号系统的声音这种感官刺激的，而声音这种听觉感官刺激又如何能使听者的第二信号系统将其转换为具有抽象意义的感情语义信号的？还有同属于第一信号系统的声音这种听觉感官刺激有时如何能使听者转换为视象这种视觉感官刺激的？这些转换是属于经验范围的事情，但它们到底是

如何完成的？坦率地说直到目前这些仍然都是一些谜，它们都属于现代大脑神经生理学研究中悬而未决的问题。因此要揭示其中的奥秘只能等待科学家们在对人脑思维的生理基础研究方面所获得的进展。对这个过程今天我们所能知道的也就是作曲家自己的叙述了。比如里姆斯基-科萨科夫等人都曾对一些作品的创作思维过程做过比较详尽的自述，我们会注意到一些现实生活的现象和经历曾对他们的音乐构思起过很大的作用，有的成了他们标题音乐和歌剧中描绘现实的依据，有的现实现象的特征（包括音响特征）甚至被他们移植到其音响结构中去。然而这些叙述只能解释创作过程的少部分现象，而不可能说明感情活动转换为音响形式的整个过程。通过研究一些材料我们可以知道这个转换过程往往不是一次完成的，从作曲家的手稿的修改中也可以看出来。因此恐怕可以这样讲，创作的过程就是作曲家在自己力所能及的范围内选择最佳的音响形式的过程，也就是选择那些最适宜表现作曲家要描绘的表象和表达自己感情的音响形式的过程。

音乐信息不像非表演艺术那样，它不是靠作曲家自己个人一次完成的，它必须以表演为中介，靠表演者的演唱演奏，才能完成信息的制作。表演对于音乐信息来说是一个有着很大可塑性的决定因素。表演的不同处理方式（不同的风格特点和质量的优劣）都会给作曲家原来创造的音乐信息以不同的解释。由于音乐信息的非语义性和非造型性，对它比对其他需要第二次完成的具象信息（如戏剧、电影、电视等）可以进行更加灵活多变的解释。即使对在音乐信息诸要素中较为稳定的旋律因素，也可以通过在音色、音区、和声、织体、配器、速度和力

度等方面的不同处理而对它做出不同的解释(Interpratation)。例如一首非常严肃的乐曲的主题经过流行乐队在上述诸方面进行处理以后，也有可能变得油腔滑调。真正优秀的音乐表演应该是既忠实于原作，同时又要发挥出、显示出表演者自己的个性。忠于原作是前提，在此前提下应当允许并鼓励表演者发挥自己的特色，进行具有个性的解释。只有注入了表演者的个性，一部作品才可能显示出它的生命力。事实上对同一部作品完全可以进行多种解释。只要不损害作品的本意，就应该承认它们，这里没有什么正确与错误之分，一部伟大的作品应该是百听不厌，百演不衰的。对同一作品的解释不仅因人和乐队而异，而且也随着时代变化。这种随时代而变化的解释可以赋予音乐信息以新的时代精神，使作品常演常新。因此可以认为，优秀的音乐表演是从形式到内容完善了音乐信息，是对一度创作的深化。一些经典作品是经过了几十年、上百年的演出实践才逐渐放射出光辉来的。

5. 音乐特殊的社会功能

当人们听到某种音乐之后便会产生各种各样错综复杂的生理反应和心理活动，从而对人们的情绪、理智、思想意识发生影响，并在一定程度上也会影响他们的行为方式，最终有形无形地影响到社会。和其他艺术相似，我认为音乐的功能大体上也可以分为四种：认识、教育、审美和实用功能。关于前三种功能一般马克思主义美学著作都会提及，它们相互渗透，相辅相承，而对于实用功能则许多书都没有单独把它提出来。然而我觉得它确实是存在的，特别是在当今，这种实用功能在工业、商业和医疗方面都在被越来越广泛地应用。也许传统的美

学家会觉得这种功能是以人的本能性生理、心理反应为基础的，所以未给予足够的重视，但是它无疑是在人的社会生活中起着重要作用的。因此我认为对此应进行深入、认真的研究。下面就对这四种功能的特点分别做一些介绍。

1）音乐的认识功能

关于这个问题前面我已谈了一些。人们通过艺术可以在一定程度和范围内认识现实和历史，同时也可以从中认识艺术创造者自己的立场、观点、情感和精神状态。各种艺术反映现实的途径和可能性是有很大差别的。绘画和雕塑可以把静态的现实具象再现出来；小说、诗歌可以运用语义符号在宽广的范围内表现现实和历史；舞蹈则通过人体动作模拟或说明以人为中心的某一动态过程；戏剧、电影是一种综合性艺术，它集视觉、听觉和语言艺术之长，可以直接地、全方位地表现现实生活中，乃至虚构幻想中的各种场景和事件的发展过程，因而具有特别强的认识现实的功能。而音乐是非语义性和非造型性的艺术，它只能通过音的运动，以象征、模拟、暗示、抽象概括的方法间接地显现现实。因此它的认识功能要比其他艺术弱。如果有人想通过音乐来间接地认识现实，那么他就必须事先具备认识音乐信息的能力，这里所说的能力，不是指生理上的，而是指专业训练方面。它或者可以通过大量地听，凭经验不断地积累对音乐表现方式的认识；或者在听的基础上通过专业技能的训练和知识的学习，从理性上掌握理解音乐是如何以其音响结构表现现实的。而其他一些艺术对接受者的经验和专业技能的要求就不像音乐那么强。

人通过音乐进行认识的过程大致是这样的。他首先是认识

作为客观存在的音响运动，其次是它的民族特点、时代风格、体裁样式以及作曲家想表现的某种情绪或情感。也许当听者在乐曲中捕捉到某种与自然或现实世界的某一事物的音响特征相类似的音型时，会通过联想而去“认识”某一种客观现象，如自然界的某种事物、某一生活场景等。但这种判断和认识往往是以对音乐表现手法的经验积累和一定的音乐知识为前提的。听音乐时往往最明显得到的只是某种运动感、形式感以及情绪的起伏等。如果没有非音乐因素的依托，所能感知的东西恐怕也就只限于此，这些实际上并没有很强的认识价值。

当音乐与非音乐的因素、与其他艺术结合起来时（与文字标题，与诗歌结合的歌曲，与人体动作结合的舞蹈音乐，与戏剧相结合的歌剧，与电影画面相结合的电影音乐），它的认识功能便大大增强了。两种或多种艺术互为补充可以使欣赏者产生比较确定的感情体验，从中得到的认识也比较具体化。这样便会使得音乐的认识功能大大增强。在这里音乐并不是完全消极被动的，它常常可以深化另一种艺术的表意功能，甚至将它有时比较隐蔽的因素，特别是情绪因素加以强化，将它比较鲜明地外化出来（如电影音乐中的音画同步——强化；音画对位——外化）。音乐的认识功能不管怎样，相对来讲是比较弱的，单靠音乐本身不足以使听者对客观事物得到一种比较完整准确的认识，而且音乐的这种比较弱的认识功能往往还要取决于听者的音乐感受能力和修养。只有当音乐与其他艺术形式结合，它的认识功能才会大大增强。

2）音乐的教育功能

音乐的教育功能主要体现在作品所表现出来的作曲者对现

实做出的感情、政治、道德伦理方面的评价。如果这种评价被听者所接受，就能影响他们，教育他们。听众对作品中的感情总是以自主能动的态度去体验的，音乐的教育功能主要就来自作品可引起听众感情变化的力量。音乐的教育功能因体裁、样式不同而有一定的差异。

无标题音乐着重于音响形式结构美，强调以音乐自身的运动发展去展示情感的起伏变化，听者的感受也就不可能具体，通常只能概括地体验某种比较抽象的生活态度：肯定与否定，积极与消极，松弛与紧张，平静与激动，愉快与忧郁，进而扩展到体验某种概括性的人生哲学：善与恶，光明与黑暗，进步与反动等。这样人们在听音乐的过程中逐渐可以潜移默化地得到道德情操方面是与非的教化，增强他们对美好生活理想的向往，激励他们为此奋斗的信心。标题音乐或歌曲因为有文字的帮助，表现内容更为确定，与意识形态的联系更为密切，政治、道德伦理方面的教育功能往往更为明显一些，教育的目的性也更明确一些。

音乐的教育功能一般是通过长期的感染，潜移默化地实现的。这一方面是由于一个人长期反复地听到某一种情绪类型的音乐，在道德情操方面会受到影响，比如常常到教堂去听圣咏等宗教音乐的人，受到这些赞美上帝伟大的音乐的感染，往往自觉不自觉地就会产生了一种虔诚的、力图摆脱世俗的崇高的感情，久而久之思想道德上会得到某种升华。另一方面是因为要实现这种教育功能，听者对音乐表意的习惯约定、对音乐语汇的基本储备是要有一个把握和积累过程的。但有时在某种外部环境的影响下，某种激越悲壮类型的音乐甚至会促使人马上

采取行动。这种情况尤其发生在集体活动的场合。它能立即发挥巨大作用，唤起人们马上行动起来，例如在法国大革命时群众高唱《马赛曲》向巴士底狱进军。在无产阶级革命过程中群众高唱《国际歌》集会、游行示威，向敌人的营垒进军的例子更是屡见不鲜。这时音乐的宣传鼓动的力量是难以估量的，其教育功能也就变得十分明显起来了。

当然音乐的教育功能和社会价值还会受到外部因素的影响而产生变化。这尤其体现在器乐作品中，因为它本来具有较大程度的可塑性。例如贝多芬的《第五交响曲》（命运）原来是表现人与命运的顽强抗争的，但在第二次世界大战期间却同时被对垒的双方分别赋予了不同的政治含义。盟军阵营播放此曲时是因为该曲的主导动机的音符时值为三长一短，相当于莫尔斯电码的V字，成为胜利(Victory）的象征，播放此曲是要表现民主必胜，法西斯必败的信心。同时柏林广播电台也常常播送此曲，一方面是为了证明贝多芬这个雅利安人种的优秀人才对文化做出的卓越贡献，另一方面则要表示命运之神是站在纳粹这一边的。由此可见同一首乐曲在外加的非音乐因素的影响下，其宣传教育功能是不同的，有时甚至是相反的。在更特殊的情况下某首乐曲（也包括歌曲）由于政治等原因，在某一时代、某种场合下反复被使用，成为某个时代或社会的象征和符号，只要经历过这个时代或社会的人一听到这首乐曲就会产生条件反射，立即联想乐曲本身并没有直接表现的许多非音乐的东西。一首歌曲在一定时代与社会场合下反复被使用，以后即使去掉其歌词，其曲调本身也就成了符号和象征，产生出一种原曲调所没有的、甚至是相反的功能。例如《无产阶级文化大

革命就是好》这首歌，光是其曲调就足以使人想起那十年动乱的时代，使很多经历了那个时代的人产生许多痛苦的回忆。

上面所举的例子是一些极端的情况，一般讲来音乐的直接教育功能（特别是在政治、意识形态方面）与一些表意性很强的艺术，比如与文学、戏剧、电影相比，还是比较薄弱的，而且还需要比较长的时间才能实现，那种认为唱好一首歌就等于上好一堂政治课的说法是完全错误的，没有根据的。音乐的教育功能主要在美育方面发挥作用，通过长期与优秀的音乐作品接触，可以使人产生对美好东西的向往和追求。这个问题在下面谈音乐的审美功能时将要着重来讲。

3）音乐的审美功能

音乐的审美功能主要体现在它可以使人感到身心愉悦，进而达到陶冶性情，提高人的审美能力与趣味的效果。把音乐的审美功能完全地等同于娱乐功能是一种过于简单化的观点，因为这两者在意义上是有区别的。娱乐功能通常是指起到一种使人产生快乐感和满足感的作用，它起作用的范畴主要在生理反应和情绪或感情的表层。而审美功能则是通过使人快乐和满足，除了在生理上得到一种愉悦感外，在心理和思想深层产生一种美感，经过长期的感染，起到一种美育的作用。所以审美功能比单纯的娱乐功能所包含的范围更广，含义也更深（包括心理、社会方面）。

音乐的前两种功能实际上都要通过这第三种功能来实现，它是欣赏音乐过程中首先产生的作用，也是人欣赏音乐的首要和主要的目的。如果音乐不能使人感到美，使人感兴趣，就不可能让人耐心地听下去，这时无论作曲家在乐曲中企图蕴含着

多么深刻的意义，它的前两种功能都肯定要落空。因此音乐首先必须能打动人，可以说它的主要魅力就在于其审美功能上。也正因为如此，音乐中存在着不少着重于表现某种形式美的作品，或只表现某种气氛、情调的乐曲，如无标题的小品或轻音乐作品。它们主要具有审美功能，但依然很受各阶层听众的欢迎。其他类型的乐曲也不能不注意满足人们的审美要求，否则就会失去听众，无法再流传下去。但如果音乐一味只强调和追求满足人们的娱乐需要，以满足人的某种生理快感或以追求强烈的感官刺激为唯一的目的，并从而造成手法的千篇一律，曲调、节奏雷同，那么音乐的审美功能也会大为降低，甚至消失，以至起到相反的作用。

要真正发挥音乐的审美功能，作品本身的质量固然重要，但培养听众的审美能力，增强他们的音乐修养，增加他们这方面的知识，使之形成趣味较高的听觉习惯，这也是十分重要的。因为与其他艺术相比欣赏音乐需要有较多的预先准备，特别是在欣赏非标题性的、体裁较大、结构复杂的纯音乐时。这是由于像文学语言那样的艺术材料是渗透到人们的日常生活当中的，读者对欣赏文学作品实际上已有了概念和语汇方面的基本储备，它们的基本材料和结构要比音乐的材料和结构易懂得多。造型艺术的表现对象和手段都是和日常生活密切地联系在一起的，视觉是欣赏造型艺术的基本感官范畴，它所反映的现实更加接近客观现实本身，因而也更易懂。而欣赏音乐则要求听众必须事先在听觉上有一定的基本储备，要了解音乐表现手段上的习惯约定，以便从听觉上、表象上把握它们，只有这样音乐本身的审美功能和价值才能比较充分地体现出来。为此需

要做大量普及音乐欣赏知识的工作。

上面的这三种功能也可以统称为音乐的美育功能。它一般来说是缓慢地、逐渐地作用于人的意识。而下面要讲的实用功能则不完全是这样，它与人的生理、心理的直接反应有着较密切的联系。

4） 实用功能

这种被应用于集体劳动、工业、商业和医疗的音乐功能是以人的听觉感受能协调和引起人的另一种生理反应或促使人的心理产生变化为基础的。

音乐的实用功能在集体生产劳动过程中早已被人们发现。过去人们常说音乐起源于劳动，并且经常举出在集体从事重体力劳动时唱着号子一类与劳动节奏相符合的歌曲，以协调动作这样的例子。其实这里是把因果关系颠倒了。在音乐起源的最初阶段，主要从事采集和捕猎的原始人类是很少从事这种集体劳动的。恰恰相反只是在人类发展到较高级阶段，需要经常从事集体生产劳动时，才在也经历了很长发展历史的音乐中发现了它的这种调节运动神经、激励劳动情绪的功能。

从生理学角度去看，音乐可以起两种作用。一种是使人兴奋，给人以刺激，运动神经产生冲动，脉搏跳动加快。刚才讲的集体生产劳动利用的就是音乐的这种功能，例如在打夯、拉纤等场合所唱的劳动号子都可以起到协调动作、激励情绪、减缓疲劳的作用，它主要是在从事重体力劳动时使用。音乐的另一种功能是使人安静抑制，使呼吸和脉搏跳动减慢、运动神经得到平衡，这种作用除了主要应用于医学目的之外，在现代的一些需要人们细心从事的精密工业劳动中也在被试验使用。比

如说在一些国家的工厂里正在试验，什么样的环境才能使工人处于最佳的劳动状态，创造出最良好的生产效率，这种环境自然也包括听觉环境在内。研究表明，既然动物都能对好的音乐做出积极的生理反应，那么音乐为什么不能对人的生理、心理行为起作用，并利用它来达到提高劳动效率的目的呢?

将音乐用于医疗这是它的第二种实用功能，它主要是以刚才讲的音乐的第一、二种生理作用为基础的。它的主要方法就是有计划按步骤地对一些精神病患者或心理不太健全的人播放某种类型的音乐，使精神狂躁者逐渐平静下来，使抑郁症患者在一定程度上兴奋起来，对周围环境和事物的态度产生积极的变化，性格由抑郁变得开朗起来。患者除了被动地去接受某种类型的音乐之外，医疗人员常常也以多种方法诱导他们自主地参与到音乐表演，特别是集体性的音乐表演中来，使他们从中得到乐趣，从而使狂躁多动的患者行为逐渐趋于平和稳定，而抑郁孤僻者逐渐变得合作乐群。音乐的治疗作用在古代的中国、印度、希腊早已被人所认识，只是到了第二次世界大战后在西方得到了很快的发展，总结出一套比较系统的理论和方法，成为一门专门的学科。当然对音乐的治疗作用也不能片面夸大，它是有一定限度的，而且通常只是配合药物和其他治疗方法的一种辅助手段，其作用范围一般也是只局限于精神心理不健全这样一类病症上。

音乐还有一种实用功能可以被用于商业的产品宣传，即广告上。在产品宣传中配以适当类型的音乐，可以使这种宣传在听者脑子里留下有声有色的深刻印象。当然如果广告音乐使用不妥也会产生相反的效果。随着商品经济的发展，广告音乐伴

随各种传播媒体正日益渗入人们的日常生活中，我认为无论专业音乐工作者对于音乐在商业中的宣传功能持何种态度，但这已是一种不能回避的社会现实，对此应该从多方面进行综合的考察和研究，把音乐的这种功能引向健康发展的轨道。

三、什么是自律美学和他律美学——形式美学和内容美学

虽然自律美学（Autonomic-aesthetik）和他律美学（Heteronomic-aesthetik）这两个概念是直到1929年才由德国音乐学家菲力克斯·卡茨(F.Katz）在他编写的《音乐美学的主要流派》一书中第一次使用，但是这两种音乐美学观点的对立却有着极为久远的历史渊源。这种对立与争论不仅存在于西方，而且也见之于中国古代音乐美学思想中。因此了解这两种音乐美学观的历史，发展过程，争论的焦点和各自的价值，对于大家把握这门学科发展的历史线索，进一步认识音乐的特殊本质和音乐美学的基本原理都是十分必要和有利的。由于本丛书已有音乐美学的专论性著作，所以在此我不想对这个问题作更多的叙述，而只想对这两个概念进行一点简单的介绍。

自律美学认为：制约着音乐的法则和规律不是来自音乐之外，而是在音乐自身之中；音乐的本质只能从音乐结构本身去理解和把握。音乐的内容不是外来的，不是独立于音乐之外的什么东西，既不是情感，也不是某种语言、映象、譬喻、象征、符号，它的内容只能是音乐自身。因此音乐是完全自律的。这种美学否认内容与形式的二元性，认为两者是同一的，音响结构就是一切。奥地利学者汉斯立克是西方近代自律美学这一学术流派的最早和最极端的代表人物，他的著作《论音乐

的美——音乐美学的修改新议》是他的美学观点的最集中体现。他给音乐的内容所下的一个经典性定义是："音乐的内容就是乐音的运动形式。"

他律美学则认为：制约着音乐的法则和规律是来自音乐之外的，即认为音乐是由某种外在规律决定的。正因为如此，音乐是他律的（这个词在康德的哲学中正是用来概括他本人所否认的、人类意识是由外界原因所决定这样一个命题时使用的）。这是因为音乐本身体现着某些外界的客观实在，即音乐总是标志着纯音响现象之外的某些东西，它们主要是人类的情感，也就是音乐所表现的主要内容。正是这些内容的性质决定着音乐作品的音响结构、整体发展，决定着音乐的"形式"，故此也可以将它称做是"内容美学"。强调音乐要表现感情的浪漫主义音乐思想总的看来可以说是集中体现了他律美学的理论观点。既是作曲家又是评论家的舒曼、柏辽兹和李斯特的创作与评论都反映出他们强调音乐的他律性的倾向。其中李斯特把这种美学理论推向了极端。他在写于1850年前后的论文《柏辽兹和他的〈哈罗德交响曲〉》中说："感情在音乐中独立存在，放射光芒，既不凭借比喻的外壳，也不依靠情节和思想媒介。"他甚至认为音乐无时不是在"表现"情感，音乐本身简直就是情感的"化身"(Inkarnation)，他使用了"化身"这个借用自宗教的词汇，从而使他的"情感美学"蒙上了一层神秘主义的色彩。

第三节　音乐心理学

这门学科的某些研究内容我在“音乐的自然科学基础”一节中已经有所涉及，比如听觉心理的问题。这些内容与广义的音乐心理学是有着相当密切关系的，所以在本章中仍难免要谈到，但这里重点要讲的是作为人类精神文化产品的音乐，而不是仅仅作为物理现象的音响或它们的无意义的组合物与人的心理反应，与它所导致的行为（或者说是心理反应的外部显现）的联系。简言之就是音乐刺激与人的心理反应和它的行为表现的关系问题。

尽管对音乐心理学的学科界定、研究对象与内容、研究方法在认识与实践上仍存在着极大的差异，但有一点大概是不会有太大分歧的，即它是由心理学和体系音乐学二者相结合而产生的一门历史不长的边缘学科。从学科范畴上讲它具有心理学和音乐学的双重属性，虽然从研究对象与课题上看它与音乐美学、音乐教育学和音乐人类学关系密切，但是从研究中所运用的理论与方法上看它主要是受到一般心理学的影响。为了使大家对它的不同理论与研究方法有一个比较明确的了解，这里有必要首先谈谈一般心理学的主要理论与学派。

一、西方心理学的主要理论与学派

从上个世纪末起西方心理学界兴起了热烈的学派之争，新的理论与方法层出不穷，仅仅到1930年止已有二十多个之多，这里不可能做全面的介绍。我只打算讲四个对音乐心理学影响较大的学派和它们的主要理论、观点、方法。

1．结构主义心理学(structural psychology）

结构主义心理学是心理学历史上第一个完全脱离了哲学的怀抱而成为一门独立的实验科学的心理学派别。它是以德国的感官生理学和心理物理学为基础，吸取德国古典哲学中的某些见解，并采用了心理化学的观点，在19世纪末建立和成长起来的。其代表人物是德国的冯特(W. Wundt）和铁钦纳(E. B. Titchener）。这一学派具有如下的特点。

关于学科的研究对象，冯特认为一切科学都是研究经验的，而心理学与其科学的区别仅在于它是采用了“直接经验的观点”，对经验本身直接进行如实的研究，所以他把心理学界定为“直接经验的科学”。铁钦纳和他的老师冯特一样，也认为一切科学的研究对象都是经验，但他以“从属经验”和“独立经验”取代了冯特的“直接经验”和“间接经验”。他认为自然科学和心理学的区别仅在于，自然科学的观点是把经验“看做是独立于经验的个体之外的，而心理学的观点则把经验看做是从属于经验的个体的”。

至于心理学的任务，结构主义的学者从心理化学的观点出发，坚决主张这门学科的唯一任务就是分析研究各种所谓的心理复合体的结构，即分析构成各种心理复合体的元素，以及它们构成的样式和规律。正因为如此它被称为结构主义，甚至被称为“元素主义”心理学。它与后面将要讲到的格式塔（Gestalt）心理学形成鲜明的对比，故后者称结构主义为“砖块与灰泥的心理学”。

在方法上结构主义心理学家首先用实验法系统地研究了人的许多心理问题，并且在心理实验的设备、仪器、方法、教学

等方面做出了很大的贡献，例如冯特1879年在莱比锡创建了世界上第一个心理学实验室。但是由于他们受自己所界定的研究对象“直接经验”的制约，所以只能把内省法自我观察法作为主要的研究方法，而把实验法仅作为内省法的一种辅助手段。铁钦纳有时甚至称结构主义为“纯粹内省的心理学”。

结构主义心理学的主要理论内容或者说研究课题包括三个方面。第一是将复杂的心理现象、心理事件分析还原成两种简单的心理元素：纯粹的感觉和简单的情感。如果按照铁钦纳的观点则还原为：感觉、简单的意象和简单的情感。第二是论证各种元素彼此所形成的组合，即心理复合体的结构和特性。他们认为，心理复合体是一种运动变化的过程，它的特性永远不等同于它所包含的各种心理元素的特性之和，它应该是由心理元素的化合所产生的新的特性。第三是探求这种组合结构所依据的规律。关于心理元素是如何组成心理复合体的问题，冯特用联想与统觉这两种作用来加以解释。

结构主义心理学派的价值在于，它是第一个成为一门独立的实验科学的，并且是第一个应用实验的方法来系统研究心理问题的心理学派别。这一学派的心理学家们曾对人的各种复杂的心理现象分门别类，对它们的构成成分、属性、关系和运动进行过十分深入细致的分析，为人们比较深入地、准确地、具体地认识各种复杂的心理现象开辟了道路。尽管其哲学基础是唯心主义的，但其许多见解和研究实践至今仍具有积极的意义，其中一些基本上仍然是正确的。这一学派的致命弱点在于它只是在“纯科学的”牢笼里从事“纯内省”的分析研究，脱离实际太远，并反对将心理学的研究成果加以任何的实际应

用，结果使自己的路子越走越窄。

应当指出结构主义心理学对于德国的音乐心理学理论产生过极其重要的影响。不仅库尔特、维列克等德国音乐心理学家曾对音乐心理现象的构成成分和类型进行过细致的分析，而且更早一些时间的听觉心理学的研究者们还将结构主义关于感觉和情感的理论直接应用到对人的听觉生理和心理问题的研究上，如听觉感受的不同类型、音乐才能的构成要素等。正是这些德国音乐心理学家为这门学科的创立奠定了牢固的理论基础，并且使自己成为一个主要立足于纯科学理论研究的、具有独立体系的音乐心理学派别。

2. 功能主义心理学(Functional psychology）

它是19世纪末产生于美国的一个心理学派别。其创始人威廉· 詹姆斯(W.James）也是实用主义哲学的创始人之一。这一心理学派正是以实用主义哲学为理论基础的，因此亦可称为“实用主义心理学”。从一定意义上讲，它也可以说是为了对抗铁钦纳的结构主义在美国的传播而创建起来的。它的一个代表人物卡尔(H. A. Carr）曾坦率地承认：“德国人更富于哲学气，而美国人更富于实用性。”这一学派没有什么特别新奇独特的理论，它只是大力宣扬和论证心理学研究应讲求“实效”，应以“功利、方便”为目的。功能主义心理学是一种极端生物学化的派别，他们把人和动物的心理等量齐观，认为人和动物的心理都是有机体顺应环境的工具。

在他们看来，心理学是研究意识的科学，心理的事实或意识的事实构成了心理学的研究范围。而意识是有机生活的一种表现；生活从来就是使有机体顺应环境的过程；每一种环境既

是社会的，又是物理的；对它必须以进化论的观点来进行考察。所以心理学的研究对象是意识这种有机体顺应环境的生活过程。他们把各种心理现象视为使有机体有效地适应各种生活条件的活动的这种观点，较之结构主义将心理现象视为精神实体的观点更符合人类心理活动与发展的实际，也更利于对各种心理机能的认识。

他们采用的方法有两类：一类是收集资料的方法，第二类是组织资料的方法。收集资料的方法又可分为内省法和客观观察法两种，其中内省法是最基本的。在组织资料方面则有实验（即帮助内省的分析）和比较等。他们认为，心理学的任务在于描写和解释。描写是对意识过程的描写，力求指出每一种可区分的事实复合体以及这些集体内每种成分所具有的特征，并指出它们彼此的不同。而解释则是要指明复杂的心理条件是如何由简单的心理条件组成的，所分析出来的各种心理集体是怎样生长和发展着的，这些意识过程是怎样与各种生理活动，与环境的社会和物理对象相联系的。他们强调以发生学的观点来探讨各种心理现象的机能，强调社会环境对人的心理生活的作用，并且指出："企图了解人的行为而不经常顾及这些社会关系，那是丝毫不会有效果的。"这些见解有助于人们不仅从生物学和生理学的角度，而且更主要从社会环境中去寻找和认识心理现象和人的行为产生的原因。

这一心理学派的价值还在于它从实用主义观点出发，特别关心心理学在各有关领域的功效和应用，力求将它变成一门实用科学。所以在这一学派的倡导和影响下教育心理学、儿童心理学和心理卫生研究大为盛行，心理测试等研究方法被广泛采

用，使心理学的研究领域大大扩展，方法也变得丰富和实用了，最终使它走出了书斋和实验室，成为一门与人们的日常生活密切相关的应用科学。

功能主义学派的最大缺陷在于它把人的心理（情绪和感情）彻底生物学化了。一方面歪曲和滥用达尔文的进化论,把生物进化的规律直接用来解释人类心理的发展；另一方面大力宣扬本能论,把人的各种心理活动最后都归结为生物遗传的本能,把“物竞天择”的生物进化原则用于社会心理的研究分析上。

这个心理学派对音乐心理学的影响表现在，它在行为主义学派之前就已推动这门学科向应用的方向发展。特别是在美国，音乐心理学从其创建之初便与音乐教育学和音乐治疗学密切联系在一起，使之直接参与到音乐的实践活动之中，使其研究成果对音乐的训练和教育，对音乐才能的识辨和培养，对将音乐应用于心理治疗起到了十分有益的推动作用。而且这一学派的一些观点对民族的和社会的音乐心理分析也有一定的影响，例如进化论和本能论的观点就曾对一些学者研究自然民族的音乐心理和音乐的创造乃至音乐的起源问题起过启发作用。

3. 行为主义心理学(Behavioristic psychology）

它是一种不谈心理的心理学学派，没有心理内容的心理学。它的创始人瓦特生(J. B. Watson）声称：“他们再不能以研究不可捉摸的和不可接近的对象为满足了，他们决意或者舍弃心理学，或者是把它变成一门自然科学。”他还说：“心理学是自然科学的一个把人的活动和行为作为它的研究对象的部门。它企图通过系统的观察和实验来表述作为人的反应的基础的那些规律和原则。”他主张：“在研究中永远不使用意识、

心理状态、心理、意志、意象这类名称和概念，而代之以刺激(stimulat）和反应(reaction），习惯的形成和整合等一类字眼，以此消除存在于心理学和其他各种科学之间的屏障。”这一学派在西方的影响极大，特别是在美国，即使不信奉行为主义的心理学家也大多把心理学界说为研究个体的行为或活动的科学，已很少有人再坚持心理学是研究个体意识的了。

瓦特生认为行为主义的心理研究具有两种基本效用：比较准确地预料和判断人的活动；使有组织的社会能够凭借我们对各种规律和原则的表述来控制人的行为。由于他极力主张将一切不可捉摸的东西屏弃于心理研究之外，所以他坚决反对内省法，而倡导客观法。他的客观研究方法主要有如下四种：

(1) 应用和不应用仪器的观察。后者是指仅凭研究者自身去了解一些在人类方面引起反应的刺激，以及这些行为本身的性质，它是一种粗糙和简便的方法。前者就是指用特殊的仪器对人的行为进行定量的测试，使观察更加准确，同时也便于将观察的结果进行统计学的处理。

(2) 条件反射法。凡是在不能依赖语言的情况下（测试和观察的对象为聋、哑人、婴儿或动物）条件反射法便可发挥其作用，同时还可以用它来检查口头报告的结果。

(3) 口头报告法。由于在正常的人类中唯一可以观察的反应是语言，人对各种环境的顺应更经常是用语言而不是通过其他运动机制来完成的。当不可能观察到在刺激后他人内部机制所发生的变化时，唯一可以依赖的便只能是受刺激者自身的口头报告了。但它不是彻底的客观方法，而是在当前的科技条件下不得不采用的权宜之计。

(4) 测验法。即对人在特定刺激下的内部机制和外部行为的反应进行测验。除了第三种依靠语言的口头报告之外，他们主张更多地采用不依赖语言的外显型的行为测验。

行为主义在方法论上的这些见解对于克服传统心理学研究中的唯心主义倾向是起过积极作用的。

行为主义学派的最基本理论就是提出了心理学研究的基本公式。他们认为心理学的研究对象是人和动物的行为，而行为的基本构成因素是刺激和反应。瓦特生断言：我们能够将一切心理学问题及其解决都纳人刺激和反应的模式之中，即 S(刺激，stimulat）和 R(反应，reaction），所有问题都体现在如下公式中:

S ——————— R　　　　S ——————— R

(已知）　　(未知）?　　(未知）?　　(已知）

问题解决后公式成为:

S ———————————— R

(已知）　　(已知）

后来该学派的一些学者虽然对这个过度简单化和刻板机械的公式做过某些补充修正，但以刺激和反应为轴心来研究行为的这一基本理论思想并没有发生什么变化。

这一心理学派对听觉心理学和音乐心理学的影响是十分明显的，特别是当以结构主义为基础的理论音乐心理学越来越脱离音乐实践而陷于困境的时侯，行为主义在音乐心理学中越来越受到重视。因为心理范畴的一些因素本来就是难以捉摸和把握的东西，而音乐与人的心理活动的联系则更是难以认识和准

确地表述的，而且部分人甚至对这两者是否存在联系提出了怀疑。但按照行为主义学派的理论则可以直接研究刺激与反应的联系，音乐与人的行为的联系，这是可以从外部直接观察到的。这一理论思想的引人，使得以内省为主的音乐心理学摆脱了困境，获得了以较客观的方法进行研究，并朝实际应用的方向发展的机会。音乐学家们运用其理论对人的音乐受信行为、传达行为和创作行为进行了系统的观察和分析，取得了一系列对音乐教育和学习有益的成果。

4. 格式塔心理学(Gestaltpsychology)

格式塔学派是1912年发端于德国的一个心理学派别，它是从整体的观点出发来反对结构主义将心理现象分解割裂为相互独立的元素的主张的。格式塔是德文Gestalt一词的音译。Gestalt的原意是形状、形象的意思，但自歌德起在有关自然科学的著作中该词便具有了双重含义，一是作为事物的外部特性的形状、形象或形式；二是指任何一种被分离的整体、独立的实体。在心理学中则是采用了该词的后一种含义，故此格式塔心理学也可以译做整体或完形心理学，它恰与结构主义和元素主义形成对比。格式塔学派的代表人物是德国的维特海默(M. Wertheimer）、柯勒(W.Koehler）和考夫卡(K.Koffka），他们都是著名的心理学家、比较音乐学柏林学派的创始人卡尔·施图姆夫(C.Stumpf）的弟子，并且工作于他领导的柏林大学心理学实验室，深受他推崇的胡塞尔的现象学的影响(现象学是对“纯粹意识”，即把时间、空间抽去，把经验的成分清除后的“意识”进行研究）。

该学派的基本特点是坚决反对进行元素分析，而大力强调

整体组织。其主要论点是“部分相加不等于全体”．维特海默曾指出：“人们在曲调、空间图形等方面，必然会看到除了所有孤立的内容（孤立的感觉、观念和动作等）的总和之外，还附加有别的东西。……曲调、图形大于孤立内容的总和。”它认为每种心理现象都是一个格式塔，都是一个“被分离的整体”；整体并不等于部分的总和，相反，整体乃是先于部分而存在，并制约着部分的性质和意义的。

格式塔学派的另一个特点是引用了物理学“场”(field)的概念来说明心理现象及其机制的问题，将心理学物理学化。它认为，场是与一个物体的行为相关的，场决定着物体的行为，而这个行为则可被视为场的特性的显现者。这个学派以现象学为理论基础,不仅主张心理学应竭力对直接经验进行朴素而又丰富的描写,而且认为直接经验是一切科学研究的基本资料。

在心理学的研究对象问题上它对其他学派的见解采用了兼容并蓄的态度，认为心理学既研究直接经验，也研究行为。考夫卡说：“心理学是意识的科学，心的科学、行为的科学，虽然心理学是作为意识或心的科学而被培育起来的，但我们将要选择行为作为我们的基石。”由此决定，在方法论上他们认为内省法和客观观察法都是心理学的基本研究方法。他们在对动物实验研究中主要采用客观观察法，而在对人类的实验研究中则主要采用广义的内省法和口头报告法。与此相应他们使用了两类概念，一类是机能的概念，这是为了界说实在（人的行为）的过程的，另一类是描述的概念，这是为了用于经验的表述的，如“觉得爽快”，“觉得疲倦”、“陌生”、“熟悉”等。与机能概念相联系的是一般自然科学都应用的客观观察，

而与描述的概念相联系的观察则是心理学所独有的“经验的观察”，这种观察的方法需要更多的学习和练习。

格式塔学派在一定程度上纠正了前面三个学派在理论和实践中的偏颇，把人的心理现象看做是一个整体，一个具有一定形态的运动过程，揭示了不少心理现象的规律性，对于克服传统心理学中机械论和元素主义的倾向是有积极作用的。它引进物理学和数学的概念，如“场”等，以深入地说明人的某些心理现象的机制乃至某些高级神经活动规律的实质，这是具有深远科学意义的。它既注意事实的收集，又注重理论建设，形成了一套比较完整的理论体系，其中一些理论和假说非常富有雄辩性，这是其他的心理学派不能相比的。

它对音乐心理学的影响尤其表现在与音乐美学基本问题相联系的音乐心理感受问题上。德国音乐心理学家维列克运用这种理论分析和阐述了形式与完形的关系，说明了音乐形象的产生、传播和感知的特殊规律。完形心理学的引人有助于从音乐心理学的角度去解决长期以来争论不休的形式与表现的音乐美学问题。因为按照完形心理学的观点一切形式都是有表现力的，形式与表现都重合在完形深度中。一种综合的“形式——表现美学”是解决这种争论的办法，它既不是纯粹的形式主义的美学，也不是纯粹的情感美学。

上面简单地介绍了西方四个心理学流派，并略为提到了它们对音乐心理学的影响。下面在谈到音乐心理学的历史和理论时还将涉及这些问题。

二、音乐心理学的历史

人类在很早以前就已经注意到音乐与人的心理的联系，并对音乐如何产生自人的心理和影响人的心理的种种情况和原因做过生动的描述和理论说明。我国的《乐记》就有这样一段话："凡音之起，由人心生也，人心之动，物使之然也。感于物而动，故形于声。"它认为音乐的产生是与人的心理活动相联系的。对于音乐对人的心理的影响亚里士多德说："由于音乐在本质上是愉快的，在和谐的乐调和节奏之中，仿佛存在着一种和人类心灵的契合或血缘关系……，这便造成了一种心灵上的愉快感。"早期对这个问题的认识主要是由哲学家、数学家和美学家凭个人的感觉和经验从表面现象中得出来的，或者是根据现象进行思辨推测而获得的。但触及到的问题却始终是音乐心理学探讨的核心问题，而且部分推断与今天通过实验所得到的结论大致吻合。这说明，尽管今天这一领域的研究已成为一门独立的学科，但古代哲人对这个问题的一些论述至今仍是有启发价值的。

在科学领域里19世纪是一个理性主义的时代。人们已不再满足于仅凭经验和感受来研究问题。科学技术的进步导致了实证与思辨相结合的科学心理学的形成，前面提到的结构主义学派的出现实际上就是这门学科发展史上的转折点。随着这一发展，以人对音响、各种要素的心理反应为研究对象，以科学实验为主要研究手段的音响心理学（或称听觉心理学）在19世纪下半叶开始建立。前面我们在讲听觉生理学时已经讲到过的赫尔姆霍尔茨对此做出了重要的贡献。他从生理学的角度出发，以大量的实验材料为基础，首次论证了音高感和协和感与人的

听觉生理构造的对应关系，并打算以此证明世界上不同民族在音乐的音律、音阶的选择上呈现出一致或近似倾向的生理原因。

前面在讲格式塔学派时提到的施图姆夫是对听觉心理学发展做出了重要贡献的学者。在1883年至1890年他发表了两卷本的论著《音响心理学》。在该书中他把音响心理学理论与音乐心理问题密切地结合起来进行探讨，他发现人对协和音和非协和音的感受能引起不同类型的情感变化。他被视为是一个具有哲学家气质的心理学家，但在方法上却倾向于使用生理学的人体测试法。他运用自己设计的测试方式，同时对熟悉和不熟悉音乐的两种人进行了实验，发现他们的基本感受是一致或相近的，只是在描述水平和理解水平上有差异。在有关音乐现象的研究上，他把注意力集中于意识的过程，但不是当时占支配地位的那种将感受分解为元素的结构主义感觉模式，而是一种整体的概念，也就是后来他的弟子们所探讨的完形。直到这时为止与音乐相关的心理学研究主要是由哲学家、物理学家、生理学家和普通心理学家进行的，他们的研究重点集中在听觉对音响的客观反应上，本质上仍属于听觉心理学的范畴。

20世纪初首次出现了音乐心理学这个概念，马里奥·皮罗(Mario Pilo）出版了《音乐的心理学》一书，但实际上并没有从概念上把它与听觉心理学做明确的区分。真正把这门学科作为一种艺术心理科学进行研究的是美国的西肖尔(C.Seashore）。1919年他根据自己多年进行音乐心理实验的成果撰写了《音乐才能检查》一书。在该书中他把音乐细分为若干构成因素，并列举了他对不同人对这些要素的感知和掌握能力逐一进行测试的结果。他的检测内容包括如下六个方面：音

高感、时间感、节奏感、音量的辨别、音色的辨别和音的记忆，他把测验的结果制成图表加以比较，以探讨人的音乐才能差异的成因和遗传因素对音乐才能的影响。这种研究的特点是把音乐心理学视为对音乐各种构成要素的认知与个人的差异的关系的研究。虽然这本著作仍有明显的听觉心理学的印记，但它已经不是主要探讨人对客观的、物理音响的听觉感受问题，而是着重研究对音乐构成要素的把握能力。这种研究对音乐教育学的建立和发展是极为有益的。西肖尔的理论基本上可以视为是属于结构主义心理学派的范畴的，其检测方法主要是使用内省性的口头报告法。而继他之后的美国心理学家伦丁(R. Lundin）虽然也对人的音乐才能进行研究，写了《客观的音乐心理学》一书（1953年），对人对乐音的各种性质——音高、音强、音色、节奏的反应进行测试，并对其结果做了综合研究，但受行为主义的影响，他认为心理是不可知的，只能研究刺激与反应的关系，以单纯的条件反射理论去分析一切心理学问题，否认了人的自我组织能力和创造能力，方法上也过于强调客观观察法，排斥心理内省法。

真正从理论上将音乐心理学与音响心理学明确地区别开来的是德国音乐学家库尔特(C. Kurth）。他在1931年出版的《音乐心理学》一书中指出："狭义的音乐心理学是把包括听觉心理学在内的整个心理学，但主要是文化心理学，应用于作为文化品、作为客观与精神结构的音乐的研究上，而所谓的音响心理学或听觉心理学则只是音乐心理学的基础，它是通过对音乐心理学的前提进行孤立的、个别的观察，对它们进行分析，而没有将它们联结成一个主题。旋律、节奏、和声与复调章法已

不再属于音响心理学的研究范围。”在这里他明确了音乐心理学主要是以作为文化产品，作为客观与精神相结合的成品——音乐艺术作为自己的研究对象的，是文化心理学的一个分支，而听觉心理学则是感官心理学的分支，这两者在心理学这门大的学科中所处的地位是不同的。在该书中他从现象学出发着重探讨了三种基本的音乐心理现象："力量感、空间感、材料"。然后在"音响材料的表现形式"的题目中探讨了和声学。在"运动过程的表现形式"这一部分里探讨了旋律法、节奏法和形式。这方面的内容在后面还会提及。

另一位德国音乐学维列克(W.Wellek）倾向于将音乐心理现象与人的审美活动结合起来，研究人们在音乐欣赏过程中进行整体和完形把握的可能性。他发现人们在反复聆听某首乐曲的情况下，对作为渐次展开的时间艺术的音乐仍然可以是作为整体和完形来感受的。在他1963年出版的《音乐心理学和音乐美学》一书中逐一探讨了人对音乐的各种表现方式，如对旋律、和声进行、节奏、复调、调性等的心理感受特征，并且从音乐类型学的角度对人的音乐才能的类型进行了独特的划分，即把音乐听觉分为直线型、循环型和色彩型三种。它对音乐教育学的发展产生了重要的影响。

受弗洛依德精神分析学派的理论影响奥地利音乐学家马克斯·格拉夫(M.Graf）在《从贝多芬到肖斯塔科维奇作曲心理过程》（1947年）中运用精神分析理论对音乐想象力的产生根源和音乐创作过程中音乐想象的作用进行了深入透彻的论述。他认为，音乐的想象根源于一种"原始的力量"，一种情欲的"非理性的激情"，而想象的作用则与从潜意识到有意识的转

化密切相关，它最终形成了理性的音乐创作活动。这部著作的价值还在于它第一次以自贝多芬起到肖斯塔科维奇这100多年间大量的作品和文献资料为基础，对作曲家的音乐创作过程中的心理活动规律进行系统的探索和分析，为人们从心理的角度认识众多作品产生的原因与音乐形态结构的形成和发展提供了系统的途径，从而深化了音乐史的研究。

第二次世界大战后不同学科间的相互渗透、自然科学的新观念与新理论对人文学科产生了巨大的冲击，促使它吸收了大量对其研究有益的观念和方法，以求使自身的研究工作得到完善与深化。

对音乐心理学产生较大影响的首先是信息论。从信息理论的角度来看，一部音乐作品可以被视为由符号和原则构成的整体，其中不同要素的特征以及它们相互间的关系均可以用数字来加以量化和进行分析。音乐心理感受的整个过程就是信息获得、传输、加工、转换和储存的过程。而从创作到欣赏的心理则可以划分为这样五个阶段：作曲家的乐思、乐谱、演奏、音乐的接收与想象。然而由于文化、环境、习惯和个性等差异，信息传输两端的心理结构常处于不同的模式之中，所以信息在各个转换环节中将会产生不同程度的变形。而音乐心理学应该研究信息在心理转换系统各环节中传输和产生变化的规律。除此之外信息论还对其他音乐心理问题的研究有所启发。例如信息论有这样一个观点：“模式也是信息，也可以作为信息传送”，它启示人们通过分子生物学的研究去探讨和测试音乐才能的遗传性。结果表明，人的音乐才能和心理结构的先天遗传性在一定程度上已为音响模式的感知（维列克的音乐听觉类

型）奠定了基础，而客观的影响（后天的学习）只有通过长期的记忆、与先天因素相结合、相统一才能起作用，这对理解作曲家创作个性和风格的形成是有一定意义的。有的人从控制论的原理出发，把每一位音乐表演者视为一个生物稳态系统，这个系统不仅具有自我控制行为，而且具有自我控制心理的能力，例如在表演中心理紧张和松弛的自我调节。把音乐表演的行为与心理看做是一个系统的运动过程，有助于人们更全面地、全方位多层次地认识音乐表演的心理规律。总之现代科学理论深入到音乐心理学中有利于人们系统地认识与音乐相关的各种心理现象的性质和在各个环节的转换、传输的规律，有利于将它们与人类的其他艺术心理规律做模式化和量化的比较，最终也有利于把能展示信息传输和转换过程的计算机用于音乐心理研究中,为运用现代技术揭示音乐心理活动规律提供可能性。

这几十年间除了现代科学理论的渗透之外，音乐心理学发展的另一个重要特点就是它与音乐学其他分学科相结合进行综合研究。首先是与音乐美学相结合。它一方面促进了心理学式的音乐美学的发展，使音乐美学逐渐摆脱传统的“形而上学”性的哲学思辨，把研究工作建立在实验科学的基础之上，使其结论和假说可以得到实验和经验的证明，从而对音乐实践具有更具体的指导意义。另一方面它又促使音乐心理学更注意作为艺术的音乐心理感受问题，对自己的实验成果进行哲学和美学的思考和抽象，使之更具有艺术的、美学的价值。其次音乐心理学的研究范围也扩展到音乐社会学，从而开辟了音乐社会心理学这个新领域．过去它主要是研究个人，尤其是作为生物的个人的音乐心理，而现今它把音乐视为社会文化现象的一部

分，使音乐心理的研究面向整个社会生活，从社会心理的角度来观察和研究人的音乐行为。例如流行音乐就是音乐社会心理学所关注的一个重要课题。学者们发现流行音乐与社会心理密切相关，是社会心理的一面镜子，可以从中窥视社会心理的一般面貌，它不但对了解音乐心理，而且对认识社会心理倾向都有价值。再者音乐心理学与音乐教育学的结合更为密切，导致产生了音乐教育心理学这门新学科。它研究学生，特别是儿童学习音乐的心理特征和规律，促使教师采用相应的教育方法，推动了音乐教育学的发展。它特别是在研究音乐教育与学生心理反应方面，在关于儿童早期音乐教育以及按不同年龄组的学生心理特点有计划、有步骤地组织教学方面，在根据每个儿童的心理差异选择适当的教育方法方面发挥了重要的作用。

在第二次世界大战后这门学科还出现了一种向应用科学方面发展的倾向。例如研究如何通过音乐调节人的心理，为人们提供舒适的生活环境以消除疲劳；研究如何在劳动场所提供适合的音乐，造成有利于提高生产效率和劳动积极性的工作环境；研究如何利用音乐所能产生的心理效应，辅助治疗某些精神病症等。

三、音乐心理学的主要研究课题及相应的理论原理

由于心理学中学派之间的理论差别极大，有时甚至连学科的研究对象都根本不同，这些都直接影响到不同国家、不同学者的音乐心理学理论和方法。所以在这里不太可能概括地讲这门学科的一般理论原理，而只能按照课题去谈从事研究的人所提出和运用的理论。也就是说，研究者往往不是根据某种得到

普遍承认的理论去指导研究，而是在具体探讨某个课题的过程中阐释自己的理论。

在这里我要着重介绍的是狭义音乐心理学的课题，虽然也会涉及到听觉心理问题，但将不会专门去讲述它们。

1. 对音乐要素的心理体验问题

1）对旋律的心理体验

当我们谈论对音乐的心理体验时，最明显的就是对旋律的格式塔性质的体验了。早在1890年艾伦菲尔斯(Ch.von Ehrenfels）就对旋律的完形做过这样的论述："像有形物体这样的空间性的东西一样，旋律这种时间性的东西也具有格式塔（完形）的质。前者叫做空间格式塔质，后者叫做时间格式塔质。"在这里他着重指出了旋律的完形不仅是各个音的总和，而这种超出于总和之上的，或者说不同于总和的东西正是完形的质。旋律也不是各音的总和加上某种其他的东西，旋律就是整体，在这个整体中各个音构成了它的一部分。这些音在整个完形中都有自身的位置和作用，它们有机地联系在一起不可分割，它们随着时间推移而渐次呈现。具有特点的时间秩序是一种有开始，有终结的完形，所以在这个意义上把它称做时间的格式塔。

那么时间的格式塔是怎样形成的呢？这里需要略做些说明。由于旋律是一种时间的进程，所以它的格式塔是不可能一下子展示出来的。当我们听一个音时，它前面的一个音便已经消失了，而下一个音还不可能听到，所能听到的实际上只是现时听到的音而已。但是我们能感受到的却不仅是瞬间的那个音，这是为什么呢？原来在我们所考虑的时间当中存在着物理

时间和用于心理体验的心理时间之分。物理时间是瞬间这种点的连续。这种点转瞬而来，转瞬而去，物理瞬间就好比几何学中没有大小的点。因此在这样的物理时间中旋律是没有形成的余地的。而体验时间，或心理时间则有一定的大小。在心理时间中过去作为一种记忆包含在现时之中，而将来则蕴含在现时的期待之中。过去就是存在于现时记忆中的过去；将来就是现在正期待着的一定会到来的未来。所以哲学家又称之为现在的过去和现在的将来。我们讲旋律是时间的格式塔，正是在心理时间的意义上讲的。在心理学中又把人的记忆分为直接记忆和间接记忆。直接记忆是指刺激过后随即的记忆，而间接记忆则是指原刺激与再生之间经过了一段时间间隔的记忆。旋律格式塔的构成主要是依赖直接记忆。已过去的音在听者的心理中如同拖着一条尾巴，与现在的音连接起来，如果这种记忆已经变得相当微弱，那么要形成旋律，形成格式塔是极其困难的。同样在旋律的进行中听者还会期待着下一个音的出现，这是由于格式塔具有补足其缺陷的倾向。如果是出现相反的音，那旋律就会让人觉得难听。所以在创作旋律时要注意避免将间隔甚远的音相互连接，因为格式塔是有机地联系在一起的具体的整体。一般讲来，在第一次听一首旋律时，脑子里不太可能一下子就形成旋律格式塔，只有极少数天才例外。但是在听过某首旋律之后，由于对它有间接记忆，所以当再听同一首旋律时直接记忆会得到增强，并且会对后面将展开的部分有更大范围的期待感。而同一首旋律被听了若干次，对它每一部分，甚至每一个音的位置以及所应起的作用都十分明确之后，旋律的格式塔也就被完全掌握了。

我们对旋律的格式塔的体验是一种动态的体验，它是靠记忆与期待完成的。因此旋律必须是由两个以上不同的音相连接构成的。它是随着人类音乐心理的发展而产生出来的。最初原始人类使用的是各种各样的单音敲击乐器，它们不可能奏出旋律，他们的歌唱往往也是没有固定的音级的，也不能成为旋律。在由两个或两个以上音构成旋律时，两音之间必须要有适度的时间间隔才能给人以一种动态的体验。如果两音的间隔过长，彼此不能连接起来，也就不可能使人产生运动感。乐曲中用休止符将旋律中断是有意使运动受到阻碍，更增强对以后出现的音的期待。相反如果两个音几乎是同一时间内发出的，甚至简直成为一个音，那也就不会使人产生运动感了。由此可见要使旋律中一个音向另一个音的流动感成立，其进行的速度必须有一个界限，太快和太慢都是不行的。总之旋律的构成不仅至少必须有两个音，而且它们之间必须要有适当的时间间隔。

像视觉的图形一样，旋律的格式塔也是在某种背景上显现出来的。这种背景或者是相对的寂静（但仍可以感到呼吸、心跳等声音），或者是另外的声音。在音乐中常常是以伴奏作为衬托旋律的背景的。在这种情况下旋律是图形（格式塔），伴奏是背景。在无伴奏的两声部乐曲中往往高音部是图形，低音部作为背景，这两者在性质上常常是对比的关系。如果旋律华丽辉煌，那么伴奏大多是朴素无华的；旋律是轻快的，伴奏则经常是沉重的。旋律的格式塔与伴奏（背景）的格式塔交融在一起便构成了音乐的格式塔。

2）音乐中的物质感、力量感和空间感

刚才谈的是旋律是如何展开而形成格式塔的问题，下面再

来谈一下音乐的格式塔是由哪些心理因素构成的。按照库尔特的音乐心理学理论，格式塔是由人对音乐的力量感、空间感和物质感形成的。在这里库尔特将音乐的这些心理感受与物理学的概念相类比，他首先是依据音响心理学中所谓的音响现象的类空间性原理（如音量的大小和重量）。但是由音乐放射出来的物质感还不仅于此。从音乐心理学的角度来看，这些音响除了音响内容之外，还有一种“能量”的内容，有时也称之为倾向性。即在具有力学联系的完形中，每个音都受一种引力场的制约。音乐格式塔的任何细微变化都将改变单个音的紧张度，它的力度关系的整个体系都将产生移位。音响物质感和力量感是建筑在一定的类空间性结构之中的。在这里运动单元变成为超时间性的，因而也就是类空间性的运动图形。这些现象单纯从音响心理学出发是无法解释的。特别是音乐空间，它不是简单地派生自音响的空间属性。也不完全等同于音响尺度这一概念。它是一种空间感觉，而不是一种空间概念。不明确性正是音乐空间本身的一个基本因素。形式这个概念本身已经一方面与空间，另一方面与物质联系在一起，而“力度”和“音响运动”的概念则是与力量，并且又是与空间相联系的。

下面我们先来看看在音乐心理中音响物质感（倾向性和色彩感）的表现形式。库尔特十分乐于使用施图姆夫协和理论中“融合”这个概念，并对它加以新的解释，使之更接近于对格式塔的考察方式。在较大的音乐联系中，即在调性的联系中，和声的力度不仅被理解为某种力量，而且被理解为心理学意义上的“意志现象”。紧张这种不协和表现出来的是“重量”和“压力”的效果，而作为解决的协和则是引力的中心，是能量

倾向的目的和支点。这些引力的载体是和弦的低音。低音通过它的跳动力去平衡它所承载的和弦的重量。作为和声运动的驱动力，导音具有双重的紧张度（向上和向下的），向上为大三和弦，向下为小三和弦，前者预示着向属方向，后者向下属方向进行。如果说调性系统是建立在倾向主音的交叉引力的基础上的话，那么转调系统就是相互建立在与主音相关的紧张关系上。对此库尔特认为，这要取决于记忆对调性基音的把握程度。以上谈的当然并不是纯声学的音响观念，而是指一种心理学意义上的音的紧张度和倾向感。音响的物质感的另一种表现形式是“色彩感”，这种与视觉相提并论的色彩感既被归于乐器的音色，同时也被归于和弦对比的色彩，当然它们并不像视觉色彩那样确定和显明。调性色彩与和弦色彩（协和的色彩比较明朗和光亮，不协和者色彩比较压抑和浑浊）对于心理学来说重要的是在和声听觉中。无论是听单个的和弦，还是转调时的和弦连接，耳朵都显示出感觉上的多解性，它造成了一种时间听觉的空间视觉感，而“音乐的形式原则”正是建立在空间和时间因素的这种相互紧张关系之中的。换句话说音乐的格式塔也正是构筑在这两种要素相互关系的张弛之上的。

刚才讲的是音响的物质特性，那么它们形成的运动过程具有什么样的表现形式呢？形式、旋律和节奏是三个相互渗透的概念，这三者都建立在“运动”、“力量”之中。形式本身就是一种节奏，一种放大了的节奏，由时间性到空间性过渡的桥梁正是通过这种节奏架设起来的，它使格式塔成为一个统一体。而要将它划分为若干过程则只有依靠记忆，即靠摆脱物理时间性才有可能。这种划分是从旋律的线条出发的。需要强调

的是，只有在这些音的听觉表象得以保持的情况下，才有可能将这些线条综合起来。在旋律的曲线运动过程中追求平衡的原则是在其中起重要作用的。平衡可能是指数量上的对称，也可能是纯力度上的平衡。“运动的统一”是通过选择动机和主题，特别是通过重复的原则来实现的。而动机的材料可能是分段式对比（古典的单声部原则），也可能是编织在一起同时进行（巴洛克对位原则）。在动机的选择中往往可以看到日常生活的原形，例如装饰物。还有一些简单的运动表现形式，如升、降或摇摆等，这种运动表现形式库尔特称之为“发展性动机”。而狭义的重音节奏则把重力因素添加到音响材料原来已有的重力现象中。它是音乐的空间感、物质感和运动感的主要载体之一。节奏还具有一种自我倍增的倾向，它按拍子、按小节地组合成更大的律动群，一直发展为形式这种大的节奏。

库尔特在其格式塔心理学理论中把音乐心理空间视为音乐造型的重要因素。他首先把音乐与音响心理空间区别开来。除了音响发生位置这种自然空间之外，还有一种建立在音响本身的空间和时间特点基础上的、无固定尺度的空间性结构。音响的高低作为空间的垂直，作为空间来体验的时间则作为其水平，而音色的近似性质则被作为深度。这种只有音乐特有的“音乐空间”是一种纯感觉的空间。正是在这个意义上谢灵称音乐是一种“流动的空间建筑”。当我们随着听觉逐渐建造这所建筑时，它作为一种整体其变化预先就可以被感觉到了，因为整体总是建筑在各个环节的基础上的。

3）音乐时间的心理体验

音乐空间问题同时又是时间问题。这一点前面已经讲过。

在音乐的空间中音乐时间变成了二维的、平面的空间。音乐时间是“主观的”、被体验的时间，它与客观时间有着本质的不同。客观的时间是理论上推导出来的、数字和物理的时间。哈尔特曼为了美学研究的目的对主观时间的概念做了更为精确的表述。他指出，体验时间不是那种抽象的瞬间，不是没有任何延伸的点，它具有一种流动性和连续性。在它的每一个体验瞬间，时间都有一定的延伸。体验的每一瞬间仿佛都投下一个影子，或者构成一个“时间场”，心理学又称之为“现实时间”。在现实时间中存在着直接的体验遗留作用、印象的持续作用。正是通过体验时间的这种超点性的持续，才有可能出现时间格式塔或时间艺术的奇迹。这个问题在旋律的心理体验中已经讲过。体验时间这一概念不仅对理解音乐，而且对理解一切时间艺术都是必要的，例如电影、电视和戏剧、文学等。

在讨论音乐时间体验这一问题时必然要涉及赋予音乐以秩序的节奏。它是作为时间艺术的音乐在造型上的重要手段和因素，它把音乐组织成一种被人理解和把握的形式，也就是说它把音乐的时间属性加以组织，使之具有一种运动的形式。正是有了这种形式，声音才成为音乐。如果没有了这种便于理解的组织，听者也就不能把无秩序的音响感知为音乐了。节奏还给予音乐以动力。前面所讲的音乐物质感与力量感实际上都产生自这种时间秩序之中。正是节奏推动着音乐运动，节奏不鲜明的音乐较之节奏活跃的音乐所产生的动力反应要小。节奏感觉是使人把音乐与外部世界直接联系起来的纽带，因为节奏不仅存在于音乐，而且作为时间秩序也存在于自然界、日常生活和人的生命自身，所以节奏是音乐中人可以通过对它的感受和体

验来观照世界和观照自己的最重要手段。

那么什么是音乐节奏的结构特征呢？许多音乐心理学家对此做过规定。莫塞尔认为，音乐节奏有两种属性：基础拍子和乐句节奏。迈耶尔认为音乐中时间组织的基本方式为：脉冲、节拍和节奏。戈登认为节奏包括三个基本要素：速度拍子、节拍拍子、旋律节奏。他指出，这三种基本要素相互联系可以组成许多节奏模式，从而在听者心里产生各种不同的意义。

人对音乐节奏的反应是如何形成的，心理学家从不同的角度对它做出解释。一种是从生理学角度的解释。它认为音乐中节奏和速度的基础是人的心脏跳动。这一理论由来已久，受到达尔克罗斯的支持，并以身体运动理论对它进行补充。还有些学者认为，节奏与身体周期性活动规律有关，即与生物钟机制相关。另一种从心理学角度进行的解释认为，节奏的主要基础是心理活动，心理和身体是不能分开的，功能上是一个整体，在这里中枢神经系统是控制因素，主导着身体的随意性运动。人的节奏感是一种习惯性反应，对节奏刺激的组织和辨别能力取决于学习。当然也有的学者认为，人的这种能力来自先天，人与生俱来就有对所听到的东西加上重音和拍子的能力。例如人们常会把一串脉冲音响听成有重音的拍子，如二拍子或三拍子，但这并不排斥早期训练可以增强节奏知觉。

2. 与音乐相关的几种心理机能的特征

1）音乐的记忆

大脑对所经历过的事情产生反映就是记忆。它是极其重要的心理活动，人的生活、工作、学习和音乐活动都离不开记忆。它是大脑的机能之一，是人在感知、思维、情感和行动过

程中大脑的相应部位建立起来的暂时神经联系和它所留下的痕迹，在某种刺激下这种联系及痕迹会得到恢复。近代研究证明，在从事记忆活动时大脑的神经细胞会发生电流变化，形成一定的神经冲动传递模式。而脑电变化又是以生物化学变化为基础的，目前一般认为核糖核酸可能是记忆的物质基础。

记忆是反复感知的过程，包括识记、保持、回忆（再现）和再认（认知）等活动。根据记忆过程中意识的参与程度，分为非意识记忆和有意识记忆两种。凡能引起兴趣和感情的、与生活联系密切的为非意识记忆，例如爱好音乐者听到悦耳的乐曲，无须有意识去记，就能将曲调记住。而有意识记忆则有一定的动机和方法，如学习音乐的人，有明确的目的，且掌握一定的音乐知识，其音乐识记就较容易，效果就较好。音乐的记忆能力是因人而异的。一些大音乐家有着非凡的记忆力，例如莫差特、门德尔松、埃涅斯库等音乐记忆都非常令人惊叹。当然不是一般人都能有他们那样好的音乐记忆能力，但如果掌握了音乐的内部结构规律，并具有有效的识记方法，可达到较高的记忆水平。

记忆的内容会随时间的推移而消退，以至不能回忆起来，这便是遗忘。但遗忘的进程是不均衡的，一般人在识记后短时期内遗忘的速度较快，遗忘内容的数量较多。随着时间的推移，速度渐慢，数量减少。对音乐记忆的实验研究常用的材料是音响，是不成曲调的音列。本世纪70年代音乐心理学家多伊奇对音乐记忆做了大量的实验，充实了心理学中记忆系统方面的知识，这里仅介绍两个代表性的例子。

首先多伊奇对音高的干扰作用使记忆产生抑制的现象进行

了实验。他让受试者听一对音高，其间隔时间为6秒，在这种情况下听完第二个音后能对第一音的音高正确地再认；而如果在两音之间插入其他八个不同音高的声音，然后进行再认，结果就大不相同了。尽管曾指令受试人不要注意其他音，但实际上他们对测试音音高的再认能力还是明显减退，错误率达40%。也许有人认为，这种对记忆的影响是由于插入材料分散了受试人的注意力所致，而非记忆障碍。为此多伊奇又进行了另一实验，即插入的材料不是音高，而是数字。受试者分为三组：第一组是在一对相同的测试音之间插入其他六个不同音高的音；第二组是插入六个不同的数字，读数字的响度与速度和第一组相同，要求受试者不去注意数字，只要求再认测试音高。第三组做法与第二组相同，不过要求受试者既再认音高，又要记住插入的数字。此外还设一个对照组，要求受试者只记数字，不必再认音高。其结果如下表：

条　件	音高再认(错误率)	数字回忆(错误率)
(1)音高再认，不注意插入音．	32.3%	
(2)音高再认，不注意插入数字．	2.4%	
(3)音高再认，并回忆插入数字．	5.6%	25.3%
(4)数字回忆，无须再认音高．		27.4%

这一结果表明，如果插入的材料是音高，再认就会受影响；如果插入的是数字，测试音再认就几乎不受影响，即使要求同时记住数字也是如此。它表明插入音高对测试音再认的影响并非由于插入材料的干扰，而是由于音高记忆是一个单独的系统，在此系统中由于音高信号的相互影响产生交叉抑制，从

而发生音高记忆障碍。由此推论，将记忆分成不同类型是有道理的。例如分为运动记忆、情绪记忆、逻辑记忆、形象记忆等。显然音乐记忆与数字逻辑记忆是属于两个不同的系统。

除了短时音高记忆之外，还有一种长时音高记忆，这种能力通常被称为“绝对音高感”，它不是每个人都具有的。通常认为绝对音高感是在幼年形成并长期保持下来的，成年人则难以再培养了。平常我们对某一乐器的音高记忆实质上还包括音色记忆在内，所以一般的绝对音高感常常是包含音高和音色记忆两个因素。这种记忆要比对音叉发出的纯音音高的记忆容易一些。纯音音高的长时间记忆比较难。

2）对音乐的注意能力

人的心理活动中对一定事物的指向和集中就是注意，它是感知的重要条件，可使人脑对某些输人刺激的反应加强，而对其他刺激进行抑制，它实际上可以说是一种定向反射。注意可以是有意识和无意识的。能够维持意识注意的时限因人而异。一般幼儿比成人要短,而且刺激物的强度、对比度以及新异程度都影响人们的注意,个人的经验和兴趣也对注意有很大的影响。

就音乐而言，响的声音较弱的声音，高音较低音，对比的声音（两个或多个）较单一的声音，爆发性声音较渐强性声音易受注意。这些因素同时也就是作曲家创作时惯用的引人注意的手法。音乐是由各种变化的音响构成的，人们听音乐时不可能全神贯注地去听全部音响，而只能根据音乐的表现集中注意某些音响，并根据音乐的变化而将注意点不断加以调节。听独奏时，注意力当然集中于旋律音响上；而听几种乐器同时演奏时虽能辨别出许多音列，但注意力往往集中在某一音列而兼顾

其他一些音列．如果将听觉注意与视觉相比较的话，选择注意的音列可视为图形，而其他音列可以作为背景。不过图形和背景并不是固定不变的，它们可以随注意的转移而相互转化。比如听钢琴伴奏的小提琴曲时，总是把小提琴作为注意的对象，把钢琴作为背景，这实际上是把注意集中到小提琴旋律上的结果。如果听弦乐四重奏，虽然听者力图注意每件乐器奏出的音列，但实际上是难以做到的，往往还是以一个乐器的音列为对象，其他的作为背景，当然图形与背景的位置是常常变换的。自然，现代音乐中也有一些无明显图形显现的结构。

多伊奇的实验告诉我们，音乐的感受存在着不同的注意通道，它的基础是频率范围。对于习惯用右手的人来说（大多数人），高音的感受与大脑的左半球，低音与大脑的右半球关系密切。这一原理不仅适用于多音列，而且也适用于单一音列。一个连续的音列，如果其中的音高频率差异增大，而要求听起来这些音响在时间上又能够维持连贯，就必须减慢其速度。一般人认为，音列中的音响，速度越快听起来就越连贯。其实恰恰相反，音列的音响只有降低到一定速度时听起来才像连贯的曲调，而速度过快则只是一些相互分离的音而已。例如把一首普通速度的乐曲录音，以快速来放音，听起来非但不是连贯的乐曲，反而是像炒豆一般的分离的音响。依据人听觉的注意通道划分的基础是频率范围的原理，作曲家在复调音乐创作中总是把每个声部限制在一定音高范围内。即使在同一乐器演奏的乐曲中往往也利用频率分离原理去显示旋律和伴奏部分。例如钢琴演奏中多以右手(高音区)奏旋律，左手(低音区)弹伴奏。

不同音色也可以形成不同的注意通道。在管弦乐中音色成

了音列的重要标志。在某些乐曲中音高范围常有重叠或非常接近，但由于各种乐器的音色不同，所以它们各自奏出的音响不难区分开来。实验表明，不同音色的音响所组成的一条音列，听起来是不连贯的，它们只是些相互分离的音响。响度也是影响人们注意的一个重要因素。实验证明，两条语言信息同时发音，如果其响度不同，互相较少干扰。音乐也是如此。两个不同响度的音列比较容易区分开来。

3）意象和想象

人在感受客观事物时，刺激在大脑中留下印记，刺激虽然已消逝，但印记尚存，必要时印记能再次显现。脑中再现客观事物形象，这就是意象。它来自感知，是记忆的重要形式，是形象的记忆形式。

人以不同的感受器官去接收外来刺激，所产生的意象类型是不同的。通过视觉所产生的是视觉意象，通过听觉产生的是听觉意象，人听过音乐后，动听的乐曲仍在耳际回响，可以凭自己的听觉意象用乐器或哼唱将它再现出来。当然实际上意象活动常常是多种类型的结合，例如头脑中出现一位朋友的意象时，不仅有其貌，而且有其声，所谓音容笑貌就是这个意思。

音乐的感受主要依赖听觉，人脑中显现的音乐基本上是听觉意象。音乐意象对于音乐家来说是最为重要的。没有鲜明、稳定、丰富的听觉意象，头脑空空，就不可能根据自己的感受组织出新的音乐完形，也就创作不出好的作品。演奏家如果对乐曲没有一个鲜明的听觉意象，只是看一个音符弹一个音符，也根本不可能奏出动听的音乐。对于音乐欣赏者来说，听觉意象也是不可缺少的条件。听觉意象良好的人，听了一首动人的

乐曲后，印象很深，可以长期储存于头脑中，不时回味，还可以凭此评价不同乐队和演奏家的水平。

人的听觉意象能力是有差别的，听觉能力的差异是其重要原因，但不是唯一的原因。一般讲来，听觉能力好的人，他的听觉意象能力比较细致，而听觉能力差者，则比较粗糙。意象能力差异的原因是神经活动类型的差异。高级神经活动是信号活动。第一类信号是现实的具体信号，第二类信号是现实的抽象信号。对客观事物的感受与意象属第一信号系统，语言和抽象思维属第二信号系统。由于高级神经信号活动的差异，有的人第一信号系统活动占优势，有的人则第二信号系统占优势。前者意象鲜明持久，后者抽象思维能力强。听觉意象能力强者能在无实际音响的情况下在头脑中清晰地出现所听过的音乐意象，他们较宜于学习音乐。有的音乐心理学家曾做过测试，方法是将测试对象分为三组，第一组是音乐家，第二组是未加选择的人群（包括成人和儿童），第三组是心理学家们，让他们听有调性音乐。结果表明音乐家组中55％的人听觉意象能力较好，一般人的听觉意象能力为中等水平，而科学家的这种能力较低。这当中还有一点值得注意的是儿童与成人的这种能力同样好。这是因为儿童总是用直观形象进行思考之故。由此可以推知，人这种能力的形成主要在儿童时期。与此相伴随的另一种能力是动觉意象能力，它是节奏活动的基础。音乐家须具有良好的动觉意象能力才能保证速度和节拍的准确性。有些人在唱奏音乐时喜欢用手或脚打拍子，这其实是动觉意象能力差的表现，他们需要用外显的节奏活动才能把握住节奏；而这种能力强者则无须这样做，在他们头脑中节拍十分清晰。

人们对客观事物的认识不仅依赖于当时感知的直接反映和回忆过去感知的意象，而且还需要在已有的经验基础上对一些有待认识的未知事物进行思索和发现。这种心理过程既可以用语言概念抽象、间接地进行，又可以通过意象加工，改造成新的形象。前者是思维，后者是想象。听觉意象是重要的音乐心理过程。在意象基础上进行想象对创作、演奏、欣赏都是十分重要的。

人们感知的材料越多，意象越鲜明稳定，想象才可能越丰富。作曲家的音乐创作总是以过去听过的、能在头脑中再现的音乐材料为基础，并凭想象发展为新作品的。同时想象又必须对原意象进行加工改造，使之成为新形象。所以想象的实质是意象的改造，这种改造在某种程度上又必须脱离原有的意象，进行虚构。因此想象又带有某种主观性。作曲家头脑中储存的大量音乐材料，无论是旋律、节奏、和声还是音响色彩，都须经过加工改造方可构成新曲。这种加工改造必须是在一定规范下运用丰富的想象。

按想象的独创程度又可分为再造想象与创造想象。人们在阅读歌剧脚本时，头脑中可能会浮现出剧中人物与环境的形象。这虽然也是想象，形象也可能极为逼真丰满，但它很大程度受制于文字描述，这种想象为再造想象。阅读乐谱时头脑中出现的音乐亦为再造想象。而创造意象是不受描述所限而创造出新的形象的想象。无论创作新的歌剧脚本，还是谱写新曲都属于创造想象。这两种想象在音乐活动中都是非常重要的。想象丰富的作曲家，头脑中常涌现新的音乐格式塔，而想象贫乏者只能依法则排列音符。想象力丰富的演奏家可以通过演奏将

自己的想象内容表现出来，使乐曲更富有魅力。听者在欣赏音乐过程中想象也是不可缺少的。由于音乐的信号缺少语义性，所以欣赏它尤其需要想象。当然想象和联想是变化多端的，不同人对同一乐曲可产生不同的想象，同一人在不同心境和环境下对同一乐曲的想象也不同。

想象是一个复杂的心理过程。现在对它的认识还只是经验性的，只知道它与意象、联想、情感、思维、意志活动有密切关系，它是一种主观的、积极的心理活动。生理基础是大脑对不同刺激所遗留痕迹在机能上的重新联合。优秀的音乐家总是善于把生活中的现实与声响联合起来，形成：现实——音响形象现实联想的过程。那些较强的刺激不仅能使人大脑相应部位兴奋，印下痕迹，而且能积极进行联合，创造性地产生新颖的音乐。想象能力不仅因人而异，而且存在类型上的差别。有的人属感觉型，有的人属理智型，音乐的想象力属前者。

4）联觉

当刺激一个感觉器官时，产生另一个感觉器官所特有的感觉，这就是联觉。它不是语言学的借喻，而是真实的感觉。常见的联觉是听到声音便会产生色彩或形状这类视觉意象。据调查约12%左右的人具有这种色听联觉能力，而以儿童的这种联觉现象最为生动，随年龄增长逐渐消退。

色彩——音乐联觉常被人看做是一种纯主观的体验，因为现在还找不到物理学上的依据。但对于心理学来说，它却是实在的心理过程。能引起联觉的刺激不一定是音乐，也包括非旋律性音响，如锣声、汽笛声等。音乐引起的色听联觉有四种形式：（1）局限于眼球后头颅中的光幻觉；（2）在物体周围，

与物体不相混的底色；（3）投射于声源方向空间的光幻觉；（4）非常光亮以至湮没环境的视觉表现。还有人可以产生视物轮廓，它随音乐而变化。

视觉所产生的视觉形状与色彩还随音响的若干物理参数变化而变化。例如音强、刺激源（如噪音或乐器）、音高、速度等。音乐完形更可产生丰富的形状与色彩变化。例如对于音强，斯克里亚宾觉得，音乐较弱时体验到的是情感，较强时会联觉到色彩的意象。对于噪音，有人联觉到一些大歌唱家的噪音具有不同的色彩。至于乐器音色就更能引发色彩联觉了。有的人觉得钢琴引起紫色幻觉，大提琴为橙色，竖琴为深红色，长笛为蓝色，双簧管为橄榄绿色。但各人的色彩联觉是不一致的。调性产生色彩联觉也不少。有人说小调的联觉为灰色或黑色，大调为绿色、蓝色、粉红或红色。

盲人能产生视听联觉的例子说明，这种联觉现象并非臆造出来的。有人让盲人解释“猩红”是什么意思，他说：“就像小号的声音。”还有一位盲人音乐家沃德说，单个音高、一组音高以至整首乐曲都能产生明确的色彩，随音高和调性不同，色彩也发生变化，有时还会产生形状的变化。

当然一些评论家和文学家常以表达其他感官体验的词汇来形容音响和音乐，但这只是语言上的修饰，而不是真正的联觉表现。一些作曲家也喜欢用色彩与味觉的词汇来作为表情术语，甚至乐曲的标题，但这也不过是作曲家丰富想象和对客观世界的印象而已。

联觉形成的原因有两种观点。一种认为，色听联觉是心理联合的产物，是不参与意识的中间环节的，可能是大脑皮层听

区和视区之间产生暂时联系的结果。另一种认为，它是人所保留下来的原始感受体验，只是由于人的进化它才分化为各种专门的特殊感觉，而联觉是原始的整体感觉状态的遗存反应。不管哪一种观点，都说明联觉不是语言学上的借喻，而是真实的中间感觉。

5）情感与审美

人对于客观事物的态度和体验就是情感。人的态度取决于能否满足其需要。一般说来能满足其需要的事物，人就会对它持肯定的态度，从而产生爱、满意、愉快的体验；如不能满足，便会持否定态度，产生恨、不满、不愉快的体验。由于人的需要不同，对同一事物不同人自有不同的态度，因而也就有不同的情感。如果满足与不满足的态度交织在一起，便会产生矛盾的情感。情感呈比较稳定的状态，而情绪则是强烈而不稳定的、并且具有明显外部显现的情感状态。审美也是一种需要，审美需要得到满足，人便会产生美感，就会对事物产生肯定性评价。

情感是大脑的一种机能，是客观对象物对中枢神经系统产生刺激活动的结果。受到刺激后脑植物神经系统会发生变化，随之呼吸、血液循环、消化、内分泌等生理系统都会有所变化。例如人受到震惊时，呼吸急促，心跳加快，肾上腺分泌增多等，这些都是情绪引起的生理反应。人们可以反过来通过对这些生理反应进行测量，去显示和了解人的情绪变化，以此作为情绪变化的衡量指标。常测项目包括皮肤电导、呼吸、心率、血压、脑电等。测谎仪正是利用生理反应显现情绪变化的原理。

近代人们已知音乐可以导致上述项目指标的变化，它反映了情绪心理过程在植物神经系统产生的反射活动。但这种反射还与人的反应能力和主观因素有关。反应能力一方面取决于个人对刺激的敏感程度，另一方面与当时个人的体质、年龄、精神状态等情况有关。至于个人的主观态度则包括对音乐的好恶、注意力是否集中、音乐欣赏水平的高低等。

下面给大家提供一些音乐导致生理指标发生变化的情况。

皮肤电导：这是最常用的测量情绪或植物神经反射活动的方法。人的情绪变化，皮肤电导也会有所改变。方法是测量两手掌间的电流或电阻。人在睡眠时电导水平很低；醒来时处于平静状态的话，电导水平也较低；如果这时听音乐，电导水平就会有较大幅度的提高。

心率：情绪活动激烈时心率会加快，这是人所共知的事实。据测定在听中等响度的音乐时心率变化较明显。听轻快的、并被自己接受的音乐时心率增快；而在节奏强烈、声音喧噪的音乐影响下甚至会出现早搏、心动过速的情况，呼吸也会随之发生变化。

肌电：情绪活动时常伴有肌电反应，即肌肉动作电位有所增加（肌肉活动增强），这种情况在听舞曲和进行曲时尤为明显。有的学者对不同类型乐曲所导致的不同部位的肌电反应进行了测量，其结果是颇有意义的。人在休息时前额与两腿肌电相差极小；而听舞曲时两腿肌电明显增强，但前额肌电的变化极小；当人在进行数学运算时则前额肌电的变化较下肢明显。这个结果说明，人对音乐的情绪反应是可以从特定部位的肌肉活力体现出来的。

有的学者还对上述指标进行过综合测试：让受试者听巴赫的《勃兰登堡第一协奏曲》，同时记录其肌电、呼吸与心率的变化。结果表明肌电发生了波动，再听一遍时仍在同一乐段发生这种波动；心率从乐曲开始便有所加快，并持续在较高的水平上，呼吸也逐渐由浅变深。乐曲结束后心率与呼吸均从最高水平下降到一半以下。

人在听音乐时，除了能引起刚才所讲的植物神经系统的反应外显出来的情绪反应之外，还可以给人提供一种审美的满足。前面在“音乐美学”一节中已经讲过，音乐主要是表达心理性的情感内容的。因此从某种意义上讲音乐是这种心理性情感活动的产物。音乐之所以存在一方面是由于它能满足人的审美需求，使人对它持肯定态度，从而产生愉快、满意的心理（情感）体验；另一方面则由于人自身对于客观事物的态度所产生的情感亦可以通过音乐表达出来。尽管在音乐美学研究中存在着他律论的情感美学与自律论的形式美学之争，但是音乐能够给人提供审美的享受，从而引起听者产生某种心理体验则是这两种美学都承认的。

不同的音乐会引起不同的情感反应，这在客观上是由音乐的音高——节奏模式决定的；在主观上则是由听者本身决定的。有的心理学家曾对一定的音高——节奏模式能体现和传达一定的情感这一问题进行了实验。他让许多著名作曲家用乐句来表达某种心情。结果发现，他们所写的乐句模式有着明显的相似性。具有相同文化背景的普通人，他们对音乐的情感反应也无需进行专门的训练。不懂曲式结构的人也能对音乐的结构变化在情绪上产生一致的或类似的反应。

习惯上认为大调具有引发愉快的情感的作用，小调具有引起忧伤的情感的作用 ，但实际情况并非一成不变。因为音高——节奏模式的构成是非常复杂的，人们对它的情绪反应也就变得千差万别了。音乐的构成因素也相当复杂多样，各种因素可以相互影响或抵消。下面介绍两个调查关于调式情感表现功能的实验，其结果是相互矛盾的。海因莱因让30名受试者听24对大小调和弦，要求他们指出它们的感情性质，如愉快、痛苦等，因为人们习惯把这些情感反应来分别代表大小调的特性，结果40％左右的人对大调和弦产生属于小调特性的情感反应，20％左右的人对小调和弦产生了属于大调特性的反应。这说明小调的忧伤和大调的愉快特性并非固定的。而赫夫纳则进行了这样的实验，他让205个受试者听一首短小的乐曲，除了调式有变化外，其他因素不变，结果多数人确认小调式传达了通常所认为的悲伤的情感。这两个例子说明调式确有某种相对稳定的情感特性，但它又可能受其他因素的影响而改变特性。至于其他许多独立因素，如声音的高低、强弱、音域的宽窄、音色的差异、声调的升降、终止的倾向以及节奏的变化等都具有某种相对固定的情感属性，但它们在音乐中又不是孤立起作用，而是在音乐的模式中相互联系、制约和影响着的。在这个问题上谢灵的音乐符号论无疑是过于简单化了，英国音乐学家柯克将音乐的各种表现手段加以情感语汇化就更是把音乐表现和引发某种情感的这种功能引向了极端。前面已经讲过，音乐是非语义性的艺术，它的各种表现手段不能视同语汇，它所表现的情感内容更不是这些语汇相加的总和 。由于在运动着的音高——节奏模式中各种因素的相互影响、制约甚至抵消，再加上

非音乐要素的影响，所以音乐的表现内容不可能像语言或造型艺术那样固定，而只能是多解的．正因为如此音乐才具有它自身特有的吸引力，人们可以在听音乐过程中根据自己当时的心境充分发挥想象力。

6）音乐才能

人们进行音乐活动，无论是作曲还是演奏都需要有敏锐的听觉、丰富的想象力和良好的表现能力。才能就是人获得某种知识、技能的能力，它实际上是一种潜能，既与知识技能相关，但又不能等同．从事某些领域活动的人还需要有一些比较特殊的才能，音乐才能就是这些特殊才能之一。

音乐才能不等于音乐知识和技能，它是人进行音乐活动的潜能。缺乏音乐才能的人尽管学了不少音乐理论或音乐演奏技能，但他创作或演奏出来的音乐只是音响的机械组合，缺乏生命力和感染力．音乐才能这个问题近几十年越来越为人们所注意，音乐人才的发掘和培养都离不开音乐才能这个基础。近百年来随着声学、生理学、心理学、遗传学的发展，人们对音乐才能进行了较系统的研究，美国的西肖尔在这方面的贡献尤为突出。当然这种研究还仅仅是初步的、表面的。随着科学的进一步发展，对音乐才能的奥秘一定会有更深人的了解．

下面我们先来看看音乐才能是由哪些要素构成的。人的才能至少包括：观察能力、记忆能力、思维能力、想象能力、操作能力。音乐才能也不例外．除此之外还要求具有与音乐特征相关的能力、情感反应能力和审美能力．音乐才能基本上是人对音乐要素的认识过程和情感反应能力的综合．其组成可分为：音高识记才能、节奏才能和对音乐审美的表现与解释才能

这三个部分，它们无论对创作还是演奏都是必要的，当然像智力水平等非音乐能力也是必不可少的，但这三部分是音乐特殊要求的。

音高才能主要反映在音高意象上。有良好音高感者，未必在音高意象方面有相应的才能；但反过来，如果有后者，则前者必然是良好的．音高意象能力的特点是对有组织的音响（具有完形的音响）在音高上的把握，它不需要对这些音响从理论上做出解释，也不完全等同于记忆，因为记忆过程或多或少与学习、训练和经验相关，有意识的成分参与其中．在节奏方面，节拍是节奏意象的基础．一个在节奏意象上有较高才能者当然有着良好的节奏感。这种能力主要是指人对有组织的音响在时间上的把握．音乐审美的表现与解释才能实际上包含着许多非音乐因素，它是一种综合性能力，实质上是对音乐的敏感性。它要求把速度、音色的变化和音调的协调，按照人的审美需求，恰当地表现在旋律轮廓、旋律与和声的关系、节奏结构与音乐色彩之中．音乐的敏感性是音乐才能的灵魂，但由于它难以度量，所以未能加以系统科学的解释和说明．

人的才能有类型的差异．在不同领域才能上的差别是大的类型差异．在音乐领域内音高和节奏才能的差别是较小范围内的类型差异．同一领域和范围内每个人的才能发展水平高低不同，外显的早晚也不同．为了更好地发掘和培养人才，需要有一种较准确地鉴定人的音乐才能发展水平的方法．到现在已产生了多套音乐才能测验方法供人们选用．当然和智力检测一样，音乐才能的测验也一定的局限性与片面性．测试的对象多少会受到教育、训练因素的影响，但在没有找到更客观的鉴定

方法之前，它们仍不失为有一定参考意义的方法。下面选介其中的几种：

西肖尔的音乐才能测验是第一套音乐才能测验法，在世界上有较大影响。它包括六个测试项目，音响由电子振荡器产生。

音高感：让受试者听几对不同频率的音高，询问受试者第二音较第一音高还是低。

强度辨别：方法与前一种相同，识别两音的强弱。

时间感：听几对时值不同的音，问受试者每对中第二音较第一音长还是短。

音色辨别：听几对音，每音由基音和五个泛音构成，而泛音的强度有所差别，问受试者两音的音色相同还是不同。

音高记忆：听几组连续音高（用风琴演奏），每组有三至五个音，问哪组中哪些音高不同。

节奏感：听几对各种节奏形式的音响，问受试者它们的节奏相同还是相异。

这套测试方法的构思反映了心理学中结构主义的基本原则，测验内容主要是考察人对音乐各单一要素的反应能力。

继西肖尔这套方法之后出现了温克尔的测试方法，它除了包含西肖尔方法的非偏爱性测试项目，如音高、强度、节奏、记忆等之外，还增加了偏爱性的测验内容与和弦、乐句的听辨。比如听两种节奏，问两者有何不同，哪种较好。这种测验方法更富有音乐性。

另一种与上述两种方法联系起来使用的是俄勒冈音乐辨别测验。它是用以评价对音乐欣赏和辨别能力的。不过它是一种包含很大程度审美成分的测试，不是单纯的音乐才能测试。方

法是让受试者听几次由钢琴演奏的古典音乐小品，其中一次在某处做了一些改动。问哪一次演奏是原来的乐曲，哪一次做了什么变动。这种测验是对音乐意象的感受和记忆能力的考察，是属于格式塔心理学理论范畴的。

通过上述三套测验大体上可以对受试者的音乐感知、记忆和审美方面的才能做出评估。由于每套测试方法的侧重面不同，所以往往联合使用。

除此之外还有其他一些测验方法，主要是增加了若干偏好性测验内容，如要求受试者判断两段短小旋律结尾的终止音哪一个好？另外更加强调对音乐整体把握能力的检测，如对调的中心、乐句和节奏平衡的感觉等。这些方法都是根据西方音乐的特点及西方儿童的情况制定出来的，分别适用于7——9岁儿童。它们不仅有详细的使用说明，还有丰富的测试结果统计资料，以说明该方法的实用性与可信性。至于对我国的儿童，则应根据我们音乐的特点与儿童的状况，参照西方的这些方法，编制出既符合我国情况，又有一定的国际可比性的检测方法。

以上所谈的是对各音乐要素的心理体验特点和与音乐相关的各种心理机能。为了叙述方便我是将它们分开来逐一讲解的，但是无论是创作、演奏还是欣赏，其心理活动都是一个各种机能综合运动的过程，音乐也是由各种要素组成的有机的整体（格式塔）。因此要真正把握人的音乐欣赏、演奏和创作活动的心理规律，就须对它们的全过程进行系统的考察。特别是行为主义心理学正是从这个角度研究人的这三种音乐行为的。

第四节　音乐社会学

像前面讲过的音乐美学、音乐心理学和后面将要谈的民族音乐学一样，音乐社会学也是一门具有双重属性的学科，即既属于社会学，又属于音乐学的边缘学科。在我国虽然社会学所研究的许多问题，如社会制度、社会形态结构、社会发展规律等实际上都是我们的社会科学多年来不断探讨的问题，但是作为社会学本身到底是一门怎样的学科却并非人们所熟知的。在本世纪前半期我国的一些大学曾开设过社会学专业，但在5 0年代初被撤消了，直到70年代末在一些有识之士的倡导下社会学研究才重新受到重视，以一般政治学代替社会学的状况才逐步得以改变。基于这种情况，我想在叙述音乐社会学之前，先简单地介绍一下一般社会学。

一、什么是社会学

社会学是人类行为科学的一个分支学科，旨在探索人与人之间的社会关系及人与人、群体与群体的相互交往和相互影响的结果。社会学研究人们因相互交往而产生的风俗、结构、制度以及形成和削弱这些风俗、结构、制度的力量；研究参与这种交往的群体和组织对于人们的行为和性格所产生的影响。社会学还阐述人类社会的基本性质，研究保持社会延续和引起变化的各种过程。这种对社会基本性质的总体性研究主要是社会学早期的一种研究倾向，而现在则更侧重于对各类社会现象的调查和分析，对社会各个领域存在问题的专题探讨。

社会学是18世纪和19世纪西方哲学的产物。1838年法国实

证主义者孔德首次使用了这个名称，但此后相当长的时间内这一领域的研究仍然是和其他学科结合起来进行的。直到19世纪末20世纪初才成为一门独立的学科。在这前后还产生了以社会生活的某一方面和某种现象为研究对象的学科，如政治学、政治经济学、民族学、人口学、宗教学等。虽然从概念上讲这些学科与社会学都有不同程度上的交错重叠，但它们都不能取代社会学本身。不能取代社会学的存在和发展。因为社会生活是多方面、多层次的，社会现象是多种多样的。这些专门学科不可能包括社会生活的全部内容，它们之间仍留下不少空白，而且新的社会问题层出不穷。另外社会又是一个整体，各方面都是密切联系的，需要进行综合的考察，这些都是社会学研究的任务。

现在社会学在理论与方法上有若干个学派。首先是功能主义和结构主义学派。它们考察社会组织的特性以及与人行为的关系，着重对社会制度进行分析，研究社会结构的分类和功能的特性。还有人侧重于对社会中小群体的调查研究。其次是符号相互交往论学派。着重探讨各种符号（语言、艺术等）在人类的各个群体的精神和物质交往中是如何形成发展，并起着何种作用的。它认为人类的精神和自我是在人与人之间的亲密交往和相互作用的过程中形成的。再者就是数理模式论。这其实是一个以其研究方法为特征的学派。它主张以数学的方法描述和调查人的行为，将人的活动加以量化和数据化。它通过大量的测量、计算和数据处理，形成一套用于社会调查与研究的数理模式，有人甚至于把物理学关于场的研究和测量方法移用于社会学研究。

早期的社会学没有系统的方法，仅根据官方的一些记录作为统计资料。20世纪后逐渐形成了一些比较系统规范的方法。首先在20年代初美国的芝加哥学派对都市社区进行了大规模的综合考察，在此过程中形成的调查方法，如询问方式、调查表的设计与使用以及相应的归纳方式等，对社会学研究方法的系统化起到了很大的作用。其次是将统计学的方法引进到社会学中，这对测量社会关系，并以数据来反映这种关系及其变化很有价值，适用于一切社会分析。第三是30年代心理学家勒温创造的社会心理实验的方法，即在学者所设计的实验室中对受试者进行实验，研究社会环境和社会力量对人的心理，尤其是对儿童的心理和性格的影响。第四是资料收集的方法，如技术和术语的规范、调查对象的选择、调查表格的设计、物证的采集及访问技巧等在第二次大战之后都有很大的发展，产生了社会测量学。总的说来在方法论方面欧洲国家的学者喜欢采用哲学性的方法即演绎性、推论性的方法；而美国学者则更倾向于实证性、经验性及资料归纳的方法。

在对普通社会学的一般理论和方法进行了简单的介绍之后，我们再来看看音乐学家是如何将这些理论和方法应用于与音乐相关的社会现象的研究，并由此再创造出音乐社会学自身的理论和方法的。

二、音乐社会学的对象、任务与方法

音乐社会学是研究与音乐相关的人的行为与社会，音乐作品与社会的相互关系的学科。与音乐的内在结构相比，它更主要是把音乐在社会中的问题、社会与音乐之间的相互作用过

程，把作为社会行为的音乐行为作为自己的研究对象。音乐社会学既是体系音乐学的一个组成部分，又是艺术社会学的一个分支。

把音乐与社会学这两个概念联结在一起是19世纪末的事情，但它作为独立的科学分支则是在本世纪才形成的。这门学科的建立一方面是由于进入20世纪后，随着唱片、广播事业等传播媒介爆炸性的发展，原来主要是供上层社会欣赏享受的音乐作品成了广大群众可以比较容易获取的一般消费品。这样音乐与社会广大听众的关系，它们之间的相互影响就成了音乐学家不能回避的一个新问题，也就是说音乐社会学在某种意义上讲是音乐艺术民主化、大众化、商品化的产物。另一方面是由于艺术的民主化固然使相当一部分音乐家与大众的关系日益密切起来，但在一部分从事现代音乐创作、表演的音乐家中又出现了严重脱离大众，甚至是脱离上层阶级听众的倾向，从而使得这些音乐家与听众的关系空前紧张起来。因此音乐家与公众的关系不能不成为音乐研究者关注的对象。当然这些问题不仅存在于音乐，也存在于其他艺术门类中。文学、戏剧、造型艺术的社会学首先从普通社会学中独立出来，后来才是音乐社会学。1921年德国学者马克斯·韦伯发表了《音乐纯理论与社会学的基础》，这是第一部音乐社会学的学术性著作，对以后一个时期的研究产生了重要影响。

然而在20年代这门学科的对象和任务与现在是不同的。当时音乐社会学就是论述音乐全部的社会问题和观点的科学。韦伯的这部著作主要是阐释欧洲音乐起源与进化的社会历史条件。从今天看来，当时所研究的许多问题是属于音乐史学和其

他学科的研究课题。比如关于不同时代音乐创作的社会内容和社会局限性的问题，今天我们会觉得这些理所当然是音乐史和音乐美学的课题。但当时由于以往的西方音乐史学所关注的主要是作品本身和作曲家自身的经历，而对社会环境等音乐之外的东西很少注意，所以这一领域的研究只有由音乐社会学来担负了。但随着科学的发展，这些研究课题已逐渐被纳入到史学和美学中，而音乐社会学则有了自身的对象。这主要是社会音乐生活方式的变化引起的。现在音乐社会学所研究的题目主要包括：社会现实在各种音乐体裁中的反映；音乐体系、传播工具和技术手段存在和发展的社会条件；音乐家和音乐机构在社会中的活动及发挥社会功能的条件；尤其注重研究现代听众的类型以及广播、电视、唱片等音乐传播媒介对它们所产生的影响和现今音乐消费的特点。

根据对学科研究对象界定上的差别，可以大体划分为三个学术派别。

第一个是以奥地利学者布劳科普夫（K. Blaukopf）和德国的梅尔斯曼（Mersman）为代表的音乐学流派。他们认为音乐社会学是研究关于音乐史和音乐理论的社会问题的学科，它应作为一个学术门类去补充音乐学研究的传统领域，也就是说建立一种音乐的“社会史”和音乐的社会理论，使之与非社会的音乐史和理论相并列。布劳科普夫在其《音乐社会学》一书（1950年第1版，1972年第2版）中指出：“音乐社会学力求把握住在与人类社会发展历史进程的联系中所创造和再现的音乐。这门独特的学科音乐社会学的存在，证明传统的音乐学自身不能或尚不能完全满足阐明音乐历史变化的社会原因的需

求。如果音乐学在各个方面都能适合于它的任务，我们也就不需要任何独立的音乐社会学了。”在该书中他谈的并不是上面列举过的现今这门学科所研究的题目，而是声学、音乐史和音体系的演化等问题。也就是说它的研究对象与音乐学的其他学科没有什么两样，只是研究的角度不同，是从社会发展和联系中去考察对象的存在方式和演进的过程。这样一种研究方式之所以能作为独立的学科而在西方存在，对音乐社会学之所以会做这样的理解，是因为以往西方的音乐史和音乐学术研究比较注重对音乐发展内在规律的探讨，对各种音乐形式的内部结构和表现方式的研究，以及对各种音体系存在的自然科学基础的考察。当然这种研究也不是孤立的，一般也把它放到文化艺术发展进程中和审美趣味中来探讨，但却很少顾及音乐艺术赖以存在的社会前提和社会联系，以及推动音乐发展的社会动力。所以布劳科普夫对这门学科所做的规定尤其是在西方是有其存在价值的，至少是为音乐学研究提供了一个新的视点，但他排除了音乐社会学自身研究的对象，尤其在中国以及前苏联和东欧国家中音乐学正好常常是采取这样一种角度和立场来研究问题的。因而对于我们来说，这样一种解释并不能说明音乐社会学这门学科的独特本质。

从类似的立场来研究问题的还有其他一些学者。1953年梅尔斯曼发表了论文《作为音乐史辅助学科的社会学》。他认为把社会学引进音乐史有这样两种方向。其一是直接提出音乐中固有的风格史和形式史所没有触及的社会学问题。例如市民的音乐文化、音乐家的社会地位和它的历史变化、音乐听众问题。其二是间接地提出社会学的问题，即反映在音乐作品中的

社会学问题。例如音乐对社会发展状况的反映，听众对音乐作品的影响等。

与梅尔斯曼的考察方式相似，恩格尔更注重对音乐与社会相关的具体事实的历史记述和研究。在其《音乐与社会》（1960年）一书中他详细地探讨了各个历史阶段音乐生活的制度、音乐家的社会地位和状态、音乐家的职业和生活形态以及听众状况等问题，为从历史角度进行音乐社会学的研究提供了丰富的材料。

第二种是纯社会学流派。它认为，音乐社会学应研究音乐在社会中，以及在社会各阶层对音乐所持的态度中的传播与需求。更确切地说，是研究按其在音乐的传播与需求中所起的作用而加以划分的各社会群体的人们的行为。这一流派的代表人物是西伯曼（A.Silbermann）。在他看来，音乐社会学只不过是文化社会学的一部分。它使用经验（具体）社会学所用的同一种概念与方法，并认为它们是研究不同音乐组织和群体的有效工具。他主张音乐社会学应对如下课题感兴趣：（1）对音乐社会组织进行一次总的结构与功能鉴定；（2）研究音乐社会组织与社会文化变迁的相互关系；（3）从各群体成员的功能上的相互依赖性、他们的行为、他们在群体中的作用等方面，对音乐社会群体逐一进行结构上的分析；（4）根据各群体的功能确定群组分类学；（5）在实践上规划并预测音乐、音乐生活和音乐的影响领域将发生的重大变化（见其著作《音乐依赖什么而生存——音乐社会学的原则》，1957年）。这一学派的研究内容的确是一般音乐学研究中的空白，它是从一般社会学的原理与方法出发去考察处于某一社会群体中的人们的

音乐行为的，但它的一个严重缺陷是从音乐社会学的范畴内剔除了音乐本身，因而在他那里音乐社会学成为“音乐外围”的社会学，因为他只是从社会需求的客体中去考察音乐，而没有考虑到音乐这门艺术与其他文化和艺术不同的特殊规律，这就使它不可能真正揭示音乐社会功能的特殊性。

第三个是美学流派，其代表人物就是著名的学者阿多尔诺（Th.W.Adorno）。他坚决反对没有音乐的音乐社会学。在《音乐社会学导论》（1968年）一书中他指出：“音乐社会学所要求的不单是对社会及其结构的了解，也不单是关于音乐现象的纯信息的知识，而且还有对音乐自身及其全部内在性质的彻底理解。”阿多尔诺在这本书中不仅探讨了音乐的社会功能、听众分类以及现代音乐生活这些问题，而且也研究了社会阶级结构在音乐中的反映、音乐创作的民族性等问题。他的音乐社会学研究具有强烈的社会哲学的色彩。他十分强调对社会在音乐作品中的反映的认识。他认为，从音乐社会学角度去分析一个艺术作品，包含了从艺术的侧面去认识这个作品和从作品中的社会内容和功能的侧面去认识它这样双重的任务。因此他承认，音乐作品和音乐风格本身也是这门学科的直接研究对象。由于他的著作中多给予音乐作品以价值性的评价，所以他的音乐社会学更接近于音乐美学，这与西伯尔曼那种认为社会学研究与音乐美学的价值问题无关的立场形成对比，故此称他为音乐美学流派的代表。阿多尔诺实际上是把前面两个流派的研究内容加以综合，并在德国哲学思想传统的范围内将它们加以抽象和概括。

虽然以上三个学派并不是把自己的研究范围与对象划分得

如此清楚的，相反在实际研究工作中彼此互有往来和交叉，在各人的著作中也自然包含着另一学派的内容，而且不管它们之间在学科的对象与任务的理解上有多少差别，但有一点是共同的，即它们都没有把音乐社会学作为具有自己课题、目的和方做法的独立学科，而把它视为是其他学科（历史音乐学、经验社会学和音乐美学）的一部分。这门学科之所以有存在的价值仅在于它可以为原有的这些学科提供一个新的研究角度，一个新的视点。根据这门学科的实际和音乐学研究领域所存在的空白和它应担负的任务，我赞同前苏联学者索哈尔对它所的解释。他认为："音乐社会学从其名称上已表示出，它是处于两门学科的接合处，即社会学与音乐学。所以，它部分地包括在社会学之中，作为艺术社会学的和更广义的文化社会学的一个分支。……于是，关于音乐社会学也可以这样说，它的对象就是社会的音乐生活，即在具体社会历史条件下音乐文化发挥实际功能的过程。"

按此理解，它包括这样两部分的课题。第一部分可以称做社会学的音乐课题。如音乐文化功能的一般规律及历史分类：社会音乐生活的结构与形式，包括不同社会群体的音乐生活、他们的音乐行为；音乐传播与感知在不同技术和社会条件下的特点；音乐与音乐家的社会职能和存在方式；社会整体和单个社会群体的音乐需求，他们的要求、指令、理想、标准、鉴赏力、评价以及他们的音乐意识；音乐听众的分类与结构；社会领悟（理解）音乐创作和再创作产品的规律性、产品可理解和流行的规律性。第二部分可以称做是音乐学的社会学课题。如：音乐的社会功能如何反映在音乐的内容和形式中，反映在

音乐中的体裁、音调、演奏与音乐的社会感受和存在样式有什么样的联系。

按照这样的解释，音乐的社会学与音乐史、音乐社会史和音乐理论、音乐美学是不同的，其区别在于音乐史和音乐理论、音乐美学所关心的是对音乐自身的研究，即对记录或可记录在乐谱上的东西的研究，而社会学关心的是这些音乐后来在社会中的存在，即音乐的传播与感受。具体地说音乐史和音乐理论、音乐美学要研究音乐作品，从它在作曲家意识中诞生起，到它创作完成止，一定的社会条件是如何刺激它的创作，如何反映在作品的思想、形象和内容中，尽管西方许多学者不愿意和没有接触到这些问题（正因为如此，布劳科普夫才给音乐社会学加上了这一任务），但实际上它应该是音乐史和音乐美学不应回避的课题。而音乐社会学则是研究作品在完成后的命运，社会公众对它是如何感受和传播的，它在社会中是如何发挥功能的。至于它对作曲家创作的研究角度也与史学和美学不同。它要研究音乐的社会需求与音乐创作之间的“反馈”是怎样实现的。对于演奏来说，与一般演奏理论的区别在于：后者把“演奏者作品”作为自己的课题，而前者则把“演奏者——传播、感受”和“演奏者——听众”作为自己的研究重点。

总括起来说，音乐社会学是一门研究关于音乐对社会的影响以及在音乐创作中和演奏中如何反映这一影响的科学。换言之，它是一门探讨关于音乐与社会在音乐的社会功能范围内互相影响的规律性的科学。

捷克学者莫可雷对音乐社会学的对象做了更为详尽的规定。他认为这门学科的对象“首先在音乐的社会存在的领域

里，在其存在形式的范围内，在引起音乐产生的需求里，在音乐藉以实现的行为中，在以音乐为基础而形成的相互关系和社会群体中，最后在音乐发挥的功能和音乐所创造的价值中”。在这里唯一要说明的是，音乐产生的需求和音乐的价值首先指的是听众对音乐的态度。

音乐社会学作为一门边缘学科在方法上自然有许多是与音乐学和社会学相同或近似的，但由于对象的特殊性，它在方法上也逐渐形成了自身的特点。

一种方法是用于获得事实信息的。如同一切科学一样，音乐社会学也只有获得大量的事实材料情报，才能得出正确的研究结论。音乐社会学感兴趣的事实信息包括两部分。一部分是关于一定时期社会（或某个社会群体）的音乐文化的客观状态的情报，即关于该社会环境中显示的音乐活动的类型；在这种环境下发挥功能的机构、条件、方法与形式。例如研究某地音乐生活时，应首先搞清楚它有多少音乐团体，包括专业和业余的乐团、音乐学校、音乐小组；调查参加业余音乐活动和音乐消遣的、听音乐会的、收听收看广播和电视音乐节目的、收藏唱片和磁带的，以及从事其他类型音乐活动的居民的人数和职业成分；此外还要了解这些活动是按什么方式进行的，用什么音乐材料（演唱演奏什么曲目，用什么唱片和磁带等）。

第二部分是关于这个或那个社会群体的音乐意识的情报：该群体的音乐兴趣和鉴赏力、需求和指令、意见和评价，简单地说，就是该群体对音乐的主观态度。

获得这种情报的基本方法包括，研究音乐会上座率、唱片磁带的销售情况、业余音乐活动的统计报告以及类似的文献；

直接观察（参与或旁观）音乐生活；各种询问（发放各种调查表和进行采访）等。

对获得的事实信息进行数学处理的方法，即统计学的方法，是各个社会学部门都共同采用的，通过把经验材料以量的方式显示出来，将有助于我们梳理和把握复杂的社会现象，从而经过比较分析得出较符合客观实际的结论。

要获取能真实反映社会现象本质的情报，需要进行十分艰苦细致的调查。这要求掌握社会调查方法的专门知识和进行实际操作的专业技巧。例如为获得关于社会对音乐态度的情报而进行一次群众性的书面测验，就要正确地拟定调查大纲，确定抽样调查的对象，编制调查表，进行试验性调查等。只有这样才有可能得到比较可靠的、有价值的情报。在这里设问的方式、调查对象的确定和调查的技巧是十分重要的。如果为了评价作曲家，在测验中提出“你喜欢的作曲家是谁”这样的问题，往往是不能得到可靠的情报的。因为喜爱的标准和范围不同，他们对待不同体裁的音乐的立场也不同。再者不问喜爱的作品而问喜爱的作曲家也是不妥的，因为一般听众往往只知道某一作曲家的一个或几个作品，而对其全部创作并没有全面的了解，所以不可能做出正确的判断。又如，喜欢什么样体裁的作品这种提问方式也是不妥当的。一般听众关于体裁的观念并不是抽象的，而是与一定作品相联系的。如果一个人刚好想起自己喜欢的某首作品，又知道它属于什么体裁，这时就会把这种体裁写上；另一个人刚好不喜欢或没听懂某种体裁的一个作品，这时他就可能回答不喜欢某种体裁。因此比较正确的方法是询问听众对音乐会上演奏的具体作品的态度，或者是进行有

声的调查：请他们听不同体裁的音乐的录音片段，然后了解他们的态度。同样当面询问在场者是愿意听知识性的严肃音乐，还是愿意听消遣性的娱乐音乐也是难以得出可靠答案的。有些人可能出于面子上的原因，不愿意直接回答这样的问题，或者违心地回答。这样统计出来的数字自然是会有水分的。如果要调查这个问题，可以让被调查者在这样四套十分具体的音乐会节目单中做出选择。第一套是较难理解的作品；第二套是听众比较熟悉的严肃音乐（如肖邦的圆舞曲、格林卡和柴科夫斯基的浪漫曲、格里格的《索尔维格之歌》）；第三套是歌舞曲；第四套是混合性的。让他们在这些节目单上，按他们想听音乐会的顺序填写号码。这样得出来的结果可能会较真实地反映他们的兴趣和需求。

调查对象的选择同样重要。如果被调查的人不够典型，特别是被调查者数量过少，就可能出现各种偶然的情况，以此为依据得出来的结论自然也就不可信。因此要能够正确地提出问题和恰当地选择对象就需要研究者掌握相应的理论。当然这些理论不是凭空建立起来的，一般的社会学和音乐学的方法论都可以作为音乐社会学的借鉴，而且在它自身的几十年发展中也已形成了一套行之有效的理论与概念。例如作品和音乐听众、音乐群体的分类标准等。这些概念体系对于我们从多角度认识和概括所研究现象的一般特点是十分有帮助的。这门学科的理论性概念大体可以分为这样四类。

（1）总的概念：社会音乐文化（相当于社会音乐生活、音乐文化领域、音乐文化的历史类型、社会群体和个人）的活动，社会的音乐价值。

（2）与音乐文化有关的客观概念：社会音乐机构、社会日常音乐活动、社会音乐群体、社会的音乐需求、社会的音乐行为、音乐的社会功能。

（3）与公众有关的概念：音乐公众的类型、听众类型、听众群体。

（4）与社会音乐意识有关的概念：社会的音乐趣味（个人与团体的）、相同的需求、观点和价值倾向的测定、爱好、指令、鉴赏力、标准、理想、习惯、风俗和传统（这些概念不仅是属于音乐社会学的，而且也属于音乐社会心理学）。

上面我们从音乐社会学的对象、任务和方法上对它做了一个综合概括的介绍，由此我们可以看出它不仅在对象上而且在方法上都较音乐学的其他分支学科具有更鲜明的边缘学科的特点。只有至少兼具音乐学和社会学这两门学科的知识才有可能在它们交叉连接之处取得研究成果。同样它的研究不仅可以从这两门学科中吸取理论与方法，同时它也以自己的研究方法和结论去丰富这两门学科。

三、西方三位代表性学者的理论与贡献

在这里我不想对音乐社会学的发展历程进行全面的回顾，在前一节中我实际上也谈到了一些重要人物在学科对象与任务这些问题上的主要学术观点，现在我只想介绍西方三个对这门学科建立和发展做出过突出贡献的人物的理论和研究成果。他们就是马克斯·韦伯、阿尔丰斯·西伯尔曼和特奥多尔·阿多尔诺。

1. 韦伯

作为音乐社会学的创始人，他对这门学科的建立做出贡献却是在他去世之后。1921年他的遗著《音乐理性的和社会学的基础》出版。在这本书中作者以广博的知识和敏锐的洞察力第一次为这门学科的发展确定了它特有的框架。他把研究的出发点放在对音结构的理性分析上。他认为，向音乐提出纯粹的审美要求，首先要从音乐本身的理性化开始。他考察了西洋音乐特有的和声的理性化的发展过程，即由广义的多声性到狭义多声音乐（复调），进而到主调和声音乐的进化历史。他认为，这一音组织的理性化的特有条件正是存在于近代的乐谱和乐器之中。由凯罗诺米发明的纽姆谱与五线谱表结合起来，并进而发展为时值明确的定量记谱，使“真正的多声作曲”成为可能。这本身也推动了音组织的和声理性化。其次是三度音程的重要性突出了，并且向半音阶方向发展。另一方面，他又论述了乐器从外部对音乐理性化的推进作用，研究了这一过程与弦乐器、键盘乐器的发展，与演奏人和他们的社会背景，与生产状况和市场的联系。把构成音乐变化基础的社会制度，把作为这一过程的推动者——西欧的基督教的特性与音结构的理性化联系起来论述这是前所未有的。

韦伯学术思想的特征在于他把音乐看做是构成社会的要素之一，而且在某种意义上音乐是社会雏形的一种存在。于是他从音乐的基本结构这个层面出发进行分析，在此过程中贯彻运用所谓“理性化”的原则，探索音乐与社会的各种条件的联系问题。他从音乐与社会相关联的事实出发，形成了一个两者相互作用的循环链，而音乐社会学正是在两者的联结处建立起来

的。虽然就他的论述而言，其研究对象并未超出音结构的范畴，但过去音乐学家却只是从声学原理和音乐形态的角度去研究它，没有认真地探讨它与社会因素的联系、社会形态对它的影响。也就是说没有从社会原因去探索音结构为什么在此时此地是这样而不是那样的问题。而这种研究正是从韦伯开始的。继他之后由于比较音乐学相当重视不同民族音体系和音阶的研究，所以韦伯的工作更显示出其价值。布劳科普夫继续了韦伯的工作，他从音响学的立场出发，考察社会学问题，尝试进行一种音体系的社会学研究。1962年发表的《音乐社会学的空间声学问题》正是他在这一领域的成果之一。

2. 西伯尔曼

与韦伯和布劳科普夫从音响理论和音乐音响学出发进入音乐社会学的这种立场形成对比，西伯尔曼大约在同一时期从经验社会学——理论的角度进入音乐社会学研究。他很早就着手研究广播与音乐的关系，着重探讨在大众媒介发达的社会中这一特殊问题。1957年发表的《音乐依赖什么而生存——音乐社会学的原则》集中体现了他在这些问题研究方面的理论与成果。他认为音乐体验是一种社会性的事实，它是音乐社会学的出发点，是它的中心主题。因此音乐体验的表现形态，音乐体验的实施及其影响与效果都是重要的研究课题。假如承认音乐是一种社会性的活动，那么音乐社会学的课题就是研究音乐活动的各种基本形态是什么，进而认识以特定的音乐形态为中心集合起来的特定的社会集团是什么。因而也应探讨音乐的各种功能，音乐发展过程的性质，即音乐的进化。

但是西伯尔曼不是直接研究音乐经验本身的心理结构，而

是研究音乐经验这种社会事实。研究音乐社会群体的构造、功能和态度。因此他的音乐社会学研究包含这样的课题：第一是从因果性和目的性去理解作为人类社会生活的一种现象的音乐；第二是研究特定的社会集团和艺术活动的基本形式；第三是研究人与人之间的关系和相互影响；第四是探讨音乐与社会相互关系不断发生变化的过程。其中第三项又包含如下小课题：研究影响人的社会生活的音乐的效果；音乐对集团的形成、集团的联系和它们间纠纷的影响；通过音乐而形成的社会态度以及社会类型和它们发展的多种形态；音乐社会制度的形成、发展和崩溃；影响音乐的多种社会组织的典型因素及各种形态。不过他个人并没有全面展开对如此众多课题的研究，而是把重点放到对音乐社会集团，即音乐的生产者集团和音乐的消费者集团的结构和机能的分析上。但在这种课题的研究上社会学理论的机能分析方法是不够用的，而他自己在论著中也不能以充分的例证去说明他的理论。因此可以认为按照他自己所提出的原理很难在实际中进行实证性研究。比如他在《音乐社会学入门》一书中曾以一名指挥为例，企图通过他的音乐活动去分析音乐生产者的社会集团的结构。然而最终这种尝试也并未超越通常传记的范畴。不过他与法国广播电台协作进行的研究对了解音乐广播的社会功能却是有很重要价值的，其中所运用的方法和所包含的思辨因素为以后研究音乐广播提供了出发点。这本著作就是《广播中的音乐社会学层面》（1959年）。而当今音乐与大众媒介的关系随着唱片、录音、广播、电视的发展更显得突出了。

3. 阿多尔诺

阿多尔诺是第二次世界大战后在社会学和哲学界占有独特地位的学者，同时他又具有广博的音乐知识和经验，因而他可以对音乐社会学做出其他学者不能比拟的贡献。他虽然也曾从事经验社会学的研究，但在音乐社会学领域中却没有采用西伯尔曼的理论，而是在对象与方法上都使自己的研究带上强烈的社会哲学的色彩。在他看来，音乐社会学没有超出社会心理学的范畴，只是将社会的具体结构包括在其中而已。他说："艺术社会学的理想就是使对作品的客观分析、构造上有特殊影响的社会组织分析和对实际情况的分析相互一致起来。"因此他的音乐社会学与西伯尔曼不同，他把音乐作品和音乐风格也作为直接的研究对象。在他的著作中也对作品给予价值上的评价，故此他的社会学更接近于音乐美学。他同时还力图在生产力与生产关系的理论范围内把握音乐社会学的各种问题。通过说明反映在音乐作品和音乐生活中的社会结构，去研究音乐生产力与生产关系相互的矛盾。在这里生产力与生产关系这两个术语不仅是指作曲这种狭义的音乐生产，也包括演奏家，即音乐的再生产者的劳动，同时还包括以不同性质的方法加以组织的全部技术，例如录音等机械性生产技术。而生产关系则包括经济性意识形态的条件、对音与音之间全部关系做出反应的场、听众的音乐情趣等。他认为，音乐社会学不仅要研究生产力与生产关系相互的矛盾和转换的关系这类问题，而且还要研究在这两者中不曾出现过的方面。他指出，虽然在音乐生产中存在着某种自发性，但这种自发性是以社会的生产力为条件的，物质生产和艺术生产在技术上具有相似性。音乐社会学对

音乐作品和对与它相对应的技术寄予同等的关心．但到底什么样的经济、社会机制具有什么样的音乐内在机制（音乐生产力与生产关系）呢？这种对应关系现在还不可能全部回答清楚。但是无论如何他是极其注意物质生产对音乐生产的作用的。

他还把音乐视为社会的一个剖面,所以他在社会学中也研究音乐的经济基础问题。于是他提出了音乐生活在什么程度上受经济法则和经济变化制约的问题。与市场因素密切相关的是演出或一般的音乐再生产,是它把音乐带到了社会之中,因而市场的状况和能否占领市场这些都给音乐作品以影响,而且市场中再生产的过程甚至会使所演奏的作品的社会功能都发生变化。

阿多尔诺无论研究什么问题实际上都是力图在音乐研究中运用社会学的方法，以此为音乐学和社会学之间的结合提供一种媒介、一个立足点。他力图通过音乐这一社会剖面所反映出来的矛盾去把握整个社会的矛盾。

由于他的研究带有强烈的哲学思辨色彩，所以他虽然一边列举大量事例，一边进行论述，但在将这些事例归纳为带有普遍性的命题时，却没有调查这些事例在多大程度上具有代表性，所以结论往往就会有失偏颇。另外对一些音乐现象的分类整理也带有强烈的主观性。例如他把听众分为：“内行听者”、“好的听者”、“有教养的消费者”、“情绪型的听者”、“复仇者类型的听者”、“不把音乐作为娱乐的听者”、“不关心音乐者”等。这样一些结论往往是很难验证的。在方法上他并没有把这种社会哲学性的研究视为唯一的和一成不变的东西，对此他采用了开放的态度。例如他并不反对经验性的研究方法，而且还利用这种方法去研究广播中的音乐

问题。

四、最近30年的研究动向

自1960年以来音乐社会学研究大致集中在如下三个方面.

1. 音乐与社会制度和社会生活的关系

这方面的研究是在西伯尔曼所奠定的基础上进行的. 它依据调查和分析以往和当今有关音乐社会状况的资料，以求通过实证认识音乐与社会的关系，研究作曲家、演奏家等音乐社会集团，公众的音乐生活和趣味等问题. 这种研究的代表著作是比利时克莱热尔的《对音乐家职业的一次调查》. 他调查了这个国家从事古典音乐的20％的职业音乐家（500名），了解他们的出身、对自己在学校所受教育和对音乐家这一职业的评价. 在德国简森撰写了《20世纪初期科隆音乐生活调查》（1969年）. 他收集了当时有关这个城市的一般状况、音乐组织、演奏会的举行和演出节目等史料，具有较强的音乐社会史的色彩，但更侧重于音乐生活的结构分析. 赖内克依据科学方法从音乐文化的角度提倡进行社会的动态分析，并从音乐信息交流方面论述了进行这种分析的基础，为此写作了《对德国音乐生活的结构分析》. 有人还对音乐生活的某一侧面进行了个别的研究. 例如美国的缪勒在《美国交响乐团》中发表了他对交响乐团的组织、制度、演出节目、听众趣味的构成的调查. 捷克的卡尔布西茨基在《经验社会学的音乐研究》一书中进一步使这种研究科学化. 他详细地论述了调查时应注意的技术问题，例如问卷的设计，询问时应注意什么，这种调查的主要课题以及如何对调查所得到的量的内容进行质的评价. 除此之外

在一些音乐史著作中也可以看到社会学色彩很浓的著作。例如普罗伊斯纳的《市民的音乐文化——论18世纪的德国音乐史》就详细地考察了当时的演奏会存在方式、教育方法、音乐组织等问题。旅居法国的越南学者陈文溪也研究了亚洲各国音乐听众构成的变化。

2. 音乐社会心理学研究

在研究人的音乐行为的过程中，人们发现音乐的社会制度和生活的变化往往是与人的音乐心理变化相联系的，故此产生了一个跨音乐学、心理学和社会学三门学科的音乐社会心理研究的领域。它的对象是带有集团性的音乐心理反应机制及其外显形式——音乐行为。例如德国的约斯特进行了这样的研究。他选择了爵士乐演奏家10人（A组）与熟悉古典音乐风格的音乐学家（B组）作为受试对象，要求他们用46对反义形容词（这是美国奥古斯特创造的语义差异法）对古典音乐及爵士乐各6首乐曲进行评价，结果显示出这两组人对同一作品有明显不同的感受。在西方人们经常以爵士乐和流行音乐的听众集团作为研究对象。继英国学者霍布斯波姆写了《爵士舞台》，对本世纪50年代爵士乐的爱好者进行社会学分析之后，瑞士的克莱因彪尔将爵士乐的机能分为抗议、舞蹈音乐和财产等八种，明确地进行了有关社会心理的研究。对于流行音乐人们更多研究的是流行音乐的机构、广播节目播音员的作用、听众心理等问题。朱利则从群体行为出发研究美国的流行音乐，将它的听众视为像选民那样的群体，分析他们的意愿模式。结果发现通俗音乐的流行是缓慢的、有一定组织性和稳定性的风尚。关于社会、经济环境对音乐的发展和音乐趣味的影响的研究也属于

这一范畴。

3. 关于音乐作品的研究

前述的阿多尔诺就是从这个方面进行音乐社会学研究的。但是从自律美学的音乐观出发是很难将音乐活动与社会因素联系起来的。因而与社会的变动联系密切的流行音乐和存在于特定文化环境之中的民族音乐便成为这种研究的例证。例如美国的艾茨昆就以美国的流行音乐为对象考虑过这个问题，在1964年发表了《在美国流行音乐中音乐样式与社会样式之间的关系》，尝试探讨社会体系的变化对流行音乐的结构是否产生影响。在这里“社会体系变化”是指对流行音乐作曲家起制约作用的那些方面，如乐谱的出版、唱片录制的导演、为唱片录音的演奏家和音乐广播节目的播音员等。但是他的结论是社会体系变化与音乐内容变化之间的关系是非常间接的。在日本也有人研究了流行歌曲、歌谣曲与社会变化的关系。研究得较多的是歌词的内容分析，而繁下和雄则从音乐结构人手，撰写了《日本的大众音乐——以音型分析为中心》（1969年）。

第四章　民族音乐学

民族音乐学（Ethnomusicology）作为一个学术领域在第二次世界大战结束以后在欧洲和美国以及亚洲一些国家发展得相当迅速。从50年代起它先后进入到美国、德国、奥地利、英国、法国等西方国家和日本高等学校和专业音乐学院的课堂，成为与音乐史学、体系音乐学并重的学术专业。此外不少国家相继成立了民族音乐学或比较音乐学研究所、学会和音响档案馆、乐器博物馆等学术机构；出版了一批具有较高学术质量、内容较充实的专著，发表了大量的专题论文；采录了难以计数的珍贵的录音，并将其中一些最为典型的灌制成唱片，使世界各地的学者及对它们有兴趣的人能够很容易地了解到其他民族的音乐；不少学者在各种田野工作过程中还拍摄了几百部文献资料影片以及无数的录像；在一些城市有关机构还定期举办艺术节，出资邀请世界各地高水平的民族音乐演奏演唱家和团体到那里开音乐会，进行讲学活动，使这门学科的研究走出学者们的书斋和实验室，以活生生的艺术形式出现在广大公众的面前。因此可以认为，民族音乐学现今已成为音乐学诸学科中最为活跃、最富有生命力、发展最迅速的研究领域之一。它以其特有的魅力吸引越来越多的人投身其中。

早在本世纪20年代我国老一辈的音乐学家王光祈先生已经对比较音乐学做过较系统的介绍，并将这门学科的理论与方法运用到他自己的多部著作中。建国以后我国的音乐理论工作者对本国的传统音乐进行了大量的收集、整理和研究工作，虽然几十年来（到70年代末为止）在我国尚未给这一学术领域冠以比较音乐学或民族音乐学的名称，也未与国外的同行进行过较多的交流，但无论从它们的研究对象，还是从其研究方法来看，国内外这一领域的研究存在着许多相通之处，或者可以说基本上属于同一学术范畴。当然这并不是讲它们在理论和研究目的方面完全一致，而是说它们之间存在着多方面的互补性，在成果方面互见长短。从总体而言，也许西方的民族音乐学更强调这门学科的人文科学的性质，而国内的民族音乐理论则更重视其艺术科学和音乐形态研究的方面，更重视理论研究与现实音乐创作的联系。从70年代末起国内音乐学界逐渐把西方的民族音乐学介绍到中国，1980年在南京召开了民族音乐学第一届年会，首次把国内的民族民间音乐研究与民族音乐学联系起来，并给它也冠以这一学科名称。后来又发表了多篇有关学科界定的论文，对我国这门学科与西方民族音乐学的联系与区别以及在国内如何进行学科建设等问题做了探讨。虽然在学科的名称及对象与方法等问题上尚有歧见，例如后来把民族音乐学会改称为中国传统音乐学会，但民族音乐学与我国民族音乐研究在学术上有密切联系，这是毫无疑问的。因此了解西方民族音乐学的学科性质、发展历程、主要理论和研究方法对于推动我国同类研究工作自然是有极大的启发和借鉴意义的。

然而正像美国著名的民族音乐学家曼特尔·胡德（Mantl

Hood）所说："在我们称之为民族音乐学的这一迅速发展的领域里，有多少个实践者就有多少种研究方法与目标，然而却没有标准的术语，没有公认的理论。"美国的另一位民族音乐学家涅特尔（Bruno Nettl）也指出："迄今为止还没有一本堪称为民族音乐学研究的'经典性'著作。"因此本书所讲的这门学科的理论与方法也仅来源于我所读到的专著和论文，当然其中通过对它们的剪裁取舍也加进了我个人的观点和认识。

民族音乐学是一门实践性很强的、不同于诸如音乐美学这样思辨性很强的学科，无论是它的理论还是方法都是民族音乐学家们从自身和前辈的大量田野工作和实验室研究中各自总结出来的。由于每人的研究对象、目的和自身的背景（包括知识结构、经历和条件诸因素）不同，所以尽管运用了他人的理论与方法，但在实际操作过程中往往要对它们进行修正和变通才能适应具体研究工作的要求。我们在学习了解民族音乐学的理论与方法时，在阅读他人在这一领域的专著时也需根据它所研究对象的具体特点去认识其结论，同时还应该通过自己的实际运用（比如亲身进行田野工作，参与研究等）不断去深化、修正和发展它们。总之本章所介绍的西方民族音乐学的理论和方法都不具有终极的权威性，每个实践者都应该和可能丰富之。

第一节　民族音乐学的定义、研究对象与范围以及与音乐学其他学科的关系

一、学科名称辨析

民族音乐学（Ethnomusicology）只不过是这一研究领域曾

使用过或至今仍在使用的许多个名称中的一个。无论是在中国还是在西方现今仍有不少学者或学术机构不愿意使用这一学术称谓，而继续沿用其他的名称．这一学术领域的名称概括起来有如下几种。

1．比较音乐学（comparative musicology【英文】、die vergleichende Musikwissenschaft【德文】）

当今美国学者的著作和多数的音乐百科全书都把比较音乐学视为这一研究领域的一个历史名称，也就是说把它看做是民族音乐学的前名。它首次见诸于阿德勒1885年发表的《音乐学的范围、方法和目的》一文，当时他是针对音乐学中的历史研究领域而提出的一个与之相对应的学科，但它最初的含义要比后来宽得多，包括属于体系音乐学的各个分支领域，自然对非欧洲音乐的研究也作为一个方面被纳人其中。后来随着音乐学内部诸研究领域的进一步分化，比较音乐学从体系音乐学科中分离出来，成为专事非欧洲音乐研究的独立学术门类。萨克斯在1930年出版的一本书就采用了《比较音乐学——异国文化的音乐》这一标题，明确地规定了这门学科的研究范围。当时以及后来的一段时间里欧美以及日本乃至中国（王光祈）等一些从事非欧洲音乐研究的学者都以该名称来称呼自己的研究。本世纪初以“比较”来作为学科修饰性前缀的并不限于音乐学，在此之前比较文学、比较语言学、比较史学、比较法律学等学科已经建立，并得到了一定的发展。它们虽然各自研究对象不同，但都在不同程度上把目光投向了非欧洲各民族这些相对陌生的领域，并且广泛应用了跨民族的对比探讨方法，企图以此揭示人类各个文化范畴的发展规律，在一定程度上重构历史，

特别是早期的、无文字记载的历史。这一学术潮流在比较音乐学的不少课题和成果中也有所反映。但与其他学科相比，“跨民族比较”这种方法在比较音乐学研究中运用得并不突出和典型，甚至可以说它后来的发展已经逐渐离开了它建立时的初衷，造成了名不符实的局面。因此在1959年孔斯特提出了民族音乐学这一新的学科称谓，并指出：“比较音乐学这门学科没有比其他学科进行更多的比较研究。”萨克斯在前述那本著作1959年第2版的导言中也谈到“‘比较音乐学’易使人误解，一般已弃之不用，它并没有进行比其他学科更多的‘比较’”。从此以后多数国家采用了“民族音乐学”这一新的名称。

然而在一些欧洲国家比较音乐学并没有成为过时的称谓，在德国、奥地利它仍然是课程和研究机构的名称。一些学者，如德国的维奥拉（W.Wiora）强调指出比较音乐学的学科特点并不是民族音乐学所能全部概括和包容的。他在1975年发表的论文《比较音乐研究的成果与任务》中指出：“事实上正像在语言学、文学和宗教学中那样，民族学性和比较性学科是两个不同的研究分支，它们只是平行地结合在一起。”他概括了民族音乐学和比较音乐研究的五点区别：第一，“前者是探讨非欧洲音乐，也包括东方高级文化的音乐，大多数情况下也把欧洲口传音乐包括在内。……与其民族学性质的研究不同，比较性研究不仅与非欧洲，也与欧洲，不仅与无文字民族，也与高级文化相关，……它可以将诸如19世纪的民族风格、不同国家的浪漫主义文学中对音乐家进行的描写，或不同印欧语言的音乐术语进行比较。”第二，“民族学是因其研究对象而得名，比较性研究则因其方法而得名，……它在许多，甚至几乎一切

音乐学领域中都可以应用。……在任何情况下它都不能仅作为民族学的方法来对待。”第三，民族音乐学被解释为对无文字民族的研究，而比较音乐研究按课题则使用有文字和口传的资料，或者两者兼而用之。”第四，“民族音乐学不是考察音乐自身，而是把它作为文化社会联系中的人的现象来看待的。……音乐对节日和习俗的贡献，它在信仰和世界观中的地位，音乐家的社会作用，这一类问题属于比较研究的主要任务。另一方面它必须适应研究音乐的内部结构……，在这一点上它与不探寻文中应有之义，而只探讨上下文关系的民族音乐学相区别。”第五，“民族音乐学不仅属于音乐学，而且也属于民族学，并且某些作家基本上将它算做后者。它的不少代表人物是把民族学作为主科来接受教育的，而且在田野研究、博物馆和大学中主要是与民族学家合作。而比较音乐研究明显地属于音乐学，尽管它也需要跨学科的合作，相邻的学科，如比较民族学也能对它做出贡献。”

维奥拉所指出的这五点区别就过去20年间，即50~70年代而言，确有一定的道理。特别是第四、第五点可以说是切中当时一些美国民族音乐学研究工作的时弊。但是随着学科的发展和研究范围的扩大，特别是把城市通俗音乐和艺术音乐纳人其研究范围中，从而把人类一切音乐文化包括到它的视野里，把民族音乐学与比较音乐学作为两个学术领域来对待的这些理由已经越来越失去存在的意义。因此我认为就研究对象而言比较音乐学与民族音乐学在本质上具有一致性，但侧重点略有不同；在方法和考察的角度上前者与音乐学的联系更为密切，而后者与民族学和人类学有着血肉的联系，或者甚至可以把它视

为这两门学科的一个分支。所以在今天一般说来比较音乐学可以看做是与民族音乐学性质相同或相似的学科。可以用后者的名称来代表前者。但是当需要强调其中的某种视角和方法上的侧重点时则可以根据场合选用这两个名称中的一个。例如在德、奥一些学者坚持用比较音乐学这个名称，其目的在于要强调他们研究的音乐学性质，而不用"Ethnomusikologie"是为了避免一些人对研究对象产生某种歧视性的误解，但在音响档案馆或乐器博物馆中又往往使用"Ethnomusikologie"的字样。但不管怎么说，从学科历史的发展过程来说，从比较音乐学到民族音乐学是一脉相承的，对此无论哪一位学者都没有疑义。

2. 音乐民族学(Musikethnologie或Musikalische Volkskunde undVoelkerkunde 【德语】)

这是一个主要在德语国家使用的学科名称，是为了与比较音乐学相区别，并强调研究的民族学性质而提出来的，理由在谈比较音乐学的名称时已经讲过。它的研究对象主要是非欧洲诸民族的音乐时用Voelkerkunde; 对象主要是本民族或欧洲国家民间音乐时用Volkskund，可以看做是带有民俗学性质的研究。如果是前者，这种研究工作一般由音乐学者和音乐学研究所进行; 如果是后者，则通常放在民俗学研究所，例如奥地利民间音乐的研究和教学就是在维也纳大学民俗学系进行的。这个名称在非德语国家不用，不能把它作为与 Ethnomusicology 并行的两个领域来看待。我认为可以把它们视为同一学科在不同国家的不同称谓。

3. 比较一体系音乐学(die vergleichend—systematische Musikwissenschaft【德语】)

这是仅在奥地利使用的一种学科名称，其研究范畴实质上是恢复到阿德勒时代奥地利音乐学家对比较音乐学的解释，即把除历史音乐学之外的音乐学研究内容都包括进来了。维也纳大学的音乐学系就分为两大专业，即历史音乐学和比较—体系音乐学，但从教学安排来看，后者的侧重点在两个方面，一是民族音乐学，特别是非欧洲音乐、民族音乐学的分析方法、田野工作；二是体系音乐学中的自然科学基础研究，突出了德、奥音乐学中自然科学研究的传统。这不仅表现在对一般音响学、音乐生理学和心理学的研究上，而且还强调将这些研究理论和手段应用到民族音乐学的传统研究对象中，例如非欧洲诸民族乐器和歌唱发声原理的研究等。因此比较—体系音乐学是包括民族音乐学在内的一个范围极其广泛的研究门类的总称，具有很强的自然科学性质，相比之下它却没有像美国民族音乐学那样强调与人文科学，特别是与民族学和人类学的联系。这是它与民族音乐学的一个明显的区别。

4. 民族民间音乐研究

这是几十年来在我国对中华民族传统音乐研究的习惯称谓，就内容与方法而言，它与Ethnomusicology有着密切的联系。虽然在70年代末以前民族音乐学的理论与方法在国内还未做过介绍，但我国的音乐理论工作者在长期的实践中实际上已形成了一个相对系统化的学术门类，它与西方的民族音乐学的许多方面确实是不谋而合。70年代末曾有人提出以民族音乐学这个名称取代民族民间音乐研究，但由于两者毕竟是在不同的背景下产生出来的，研究的侧重点和角度都不尽相同，因此改名的问题至今尚未取得一致的意见。关于这两者的联系与区别

的问题我在后面还将进行讨论，这里只是作为学科名称而顺带提一下。不过有一点需要说明，从逻辑上讲把“民族”与“民间”这两个层次不同的概念并置在一起作为学术部门的名称恐怕是不够严密的，易使人产生误解。因此我认为用中国传统音乐研究来称呼这一学术领域似乎更为妥当一些。目前的一些学术组织也是采用这个名称，如中国传统音乐学会。但这个名称只适用于对自我传统音乐的研究，并不能概括民族音乐学的全部研究内容，而且在目的与方法上与后者也有较大的差异。

5. 民族音乐学

这是自1959年孔斯特的《民族音乐学》问世起首先在美国使用，然后逐渐被其他一些国家所接受，目前采用面最广的一个学科名称。但是也有些欧洲国家的学者（如法国的阿兰·达尼艾卢）对这个名称持严厉的批评态度，认为它（Ethno）包含着对被研究对象的一种歧视（这个词在15世纪初出现的时侯是指非基督教、非犹太教的异教徒，后来转义为“按共同特征、习俗等划分的较大的人群”），即把东方高级文化中的艺术音乐等同于无文字社会的一些部族原始音乐，因而不利于这些音乐艺术自身的发展和世人对它们的了解。应该说他的这种意见是包含一定合理的因素的，但是随着民族音乐学理论的逐渐澄清，研究方法的日趋完善，以及对它研究范围讨论的深入，该学科名称所易使人产生的误解已基本上得到纠正。在没有找到更确切名称的情况下，它仍不失为是一个得到多数学者承认的、比较合适的学科称谓。

通过上述几种学科名称的比较，我认为，尽管它们的提出都有其理由，但考虑到学术的现状，以民族音乐学

（Ethnomusicology）来表明这个从对象（侧重点）、研究角度到所采用的方法与技术都明显地区别于音乐学其他学科的学术领域还是基本适合的，只是对它还需要进行更为详细和准确的规定和解释。

二、学科的定义

“Ethnomusicology”这个词最早在1940年已由亚普·孔斯特使用过，但真正用它来称呼这一学术领域，并逐渐取代比较音乐学则是50年代的事情。当时孔斯特出版了一部著作，它就叫做“Ethnomusicology”。这本学科概论性的著作共有3版。它的第1版名为《音乐学》（Musicology），虽然它采用了这个学科的总称，但内容上却主要是论述非欧洲音乐研究方面；1955年再版时改称为《民族—音乐学》（Ethno—musicology），用“—”这个连语符号把民族与音乐学连接起来，以此来说明它是从民族学的角度进行音乐学研究的，或者说是音乐学中的民族学方面的研究。该书在1959年的第3版书名便把这个连语符号去掉，直接使用了民族音乐学（Ethnomusicology），使它成为一个完整统一的学科名称。在这本书的两次名称更改期间，美国的一些音乐学术部门也出现了称谓更叠的现象。例如美国民族音乐学会的刊物在1953年的首期也采用了《民族—音乐学》作为刊名，到1957年的第9期时才直接采用了《民族音乐学》作为名称。从这一学科名称的由来与变迁中我们了解到Ethnomusicology的两重性，即它是既具有音乐学，同时又具有民族学的性质，不应按它的中文译名“民族音乐学”而把它狭义地仅理解为“研究民族音乐的科

学”。从构词法来看，它是具有主从关系的。前者限定后者，重点还是落在后者上。当然如果我们准备以“民族音乐学”来称呼我国传统音乐研究的话，自然可以对这一学科的定义重新做出自己的解释，但它的含义是与“Ethnomusicology”的原意有一定区别的。日本的民族音乐学家山口修这样说过：“‘民族音乐学等于民族音乐的理论’这一公式对于少数学者固然可以适用，但这门学科最近的发展趋向已超出了这个简单的公式，它根据的是更复杂的概念，因此下定义变得越来越困难了。”（1972年，《民族音乐与民族音乐学》）

从民族音乐学这个名称的演变与构成来看，我们可以认识到它所具有的跨学科的性质。不同学者给它所下的不同定义归根到底我认为是因对这学科的两大组成部分中的一个方面的强调而引起的。现在我就对一些主要学者给它下的定义做如下评述。

由于受比较音乐学研究传统的影响，在采用民族音乐学这个名称之初，对民族音乐学所下的定义仍然是从地域和研究对象的性质出发的。施奈德（Schneider M.）在1957年指出：“民族音乐学的首要目的，不论其正常与否，就是对非欧洲地区的音乐特征进行比较研究。”涅特尔在1956年也曾经说过：“民族音乐学就是研究具有西洋文明以外的文明的民族音乐的科学。”这两个人的定义都强调了研究对象的地理区域，也就是说决定哪种音乐是属于民族音乐学的研究范畴，并不是那种音乐的性质，也不是研究者采用的方法和观察的角度，而仅仅是它产生和流行的地区。这样的界定也许符合早期比较音乐学是研究异国文化音乐或“非我”音乐的要求，但是早已不能适

应自50年代末以后学科领域扩大了的实际情况。当然至今自称民族音乐学家的西方人多数的注意力仍然集中在非欧洲音乐上，但也已有相当数量的研究者把其研究范围扩展到欧美地区，扩展到“自我”的城市音乐（通俗音乐、严肃音乐）中。即使是涅特尔本人在60年代以后对民族音乐学的性质也已有了全新的认识。因此可以认为这种以地域为界线的定义是一种过时了的、封闭式的学术观点。

孔斯特的认识比前两者前进了一步，他虽然对研究对象的类型也加以限制性的规定，但他已注意到研究音乐因素的相互影响问题，而不是把音乐作为一种静止孤立的现象完全按地域来划分。他指出：“民族音乐学，或最初被称为比较音乐学的研究对象，是从所谓未开化民族直到各文明民族为止的人类的一切文化断层的传统音乐和乐器。因而这门学科是研究一切部族音乐和民俗音乐以及西洋地区以外的一切种类的艺术音乐的。同时它不仅研究音乐文化的变异现象，即受不同音乐因素的影响而产生的混合现象（诸如拉丁美洲的混合音乐），而且也研究音乐社会学方面，而西洋的艺术音乐和娱乐音乐则不属于它的范围。”孔斯特的这一定义在地理上已把欧洲纳人到民族音乐学的范围，只是从音乐类型上把欧洲的艺术音乐和通俗音乐排除在外。同时他还从方法上对这门学科的性质做了说明，提出了从社会学的角度进行研究的必要性。可以说他的这一定义为以后学科的发展提供了更为广泛的领域，同时也符合50年代末研究新发展的趋势。当然此后30年间的发展已经大大地突破了他对民族音乐学的解释，丰富了它的研究内容。如果仅仅从地域或者研究音乐的性质去看的话，它与传统的音乐学

已经没有什么区别，因为一贯属于音乐学范畴的西方艺术音乐、音乐史以及城市通俗音乐等都已成为民族音乐学涉足的领域，因此对民族音乐学的定义已经不能单纯从研究的地域或对象的性质来规定，而必须从另一种角度出发，从研究的方法与立场来加以规定。

1964年梅里阿姆（A. P. Merriam）在《音乐人类学》中指出："民族音乐学就是对文化中音乐的研究。"他的这种观点突破了过去从地域或对象的性质对学科进行的界定，而是从研究的立场，从对象的背景来说明这一学科特有的性质．他从文化人类学的观点出发，对此做了进一步解释："民族音乐学是由音乐学方面和民族学方面构成的，而音乐则是由构成其文化的人类价值观、态度与信念所形成的人类行为过程的结果。乐音无非是人们为自己而创造出来的东西。人类的行为会产生出乐音，但它的创造过程是一种具有因果性的连续过程．……也就是说，行为本身是为产生出乐音而形成的，因此对某一方面的研究必然会促进对另一方面的研究。"他还指出："民族音乐学是用使社会学的各个侧面和各种人文学科相互补充，从而达到相互更好了解的方法，它在使这两方面结合成一体方面起着特殊的作用。所有这一切都包括在对文化中的音乐研究这个民族音乐学的定义中。不能否定理解音乐这个基本目标。但同时我们的学术的最终目标也不能接受那种长期以来在民族音乐学中占优势的、认为仅仅是理解乐音的观念。"梅里阿姆的这种看法首次明确地指出了这门学科的两重性，并且把音乐学研究和民族学研究在这领域中的重要性置于同等的地位。同时他还提出了民族音乐学的最终目标不仅是要理解音乐的结构，而

且还要理解形成这种结构的原因。由于音乐不是一种孤立的现象，这就要求研究者把对象置于它所在的人文环境之中，从其文化诸因素的联系中弄清楚这种音乐为什么是这样，而不是那样的原因。通过观察文化的各个方面，观察人的种种文化行为的特点，而去认识作为这些行为之一的音乐行为。这种研究所具有的强烈的人文科学的性质决定了研究者不能仅仅以书面材料为依据，而应该深入到对象所在的环境中，参与到其社会文化生活之中进行考察。不是作为一个旁观者，而是在一定时间内作为这个文化群体中的一员。同时这种“文化中的音乐研究”的性质也就决定了它与人文科学的许多学科有着不可分割的联系。从实践来看，似乎更多的是音乐研究依赖于其他学科的理论和研究成果，而不是相反。往往是民族学、人类学领域提出了新的理论、出现了新的倾向，不久在民族音乐学领域就会产生反响；而在音乐研究方面则很少产生什么新的见解去影响其他领域，它充其量是为人类学的理论提供一些补充或佐证。

美国音乐学家切斯（G. Chase）对民族音乐学的本质说得更为直截了当，他认为：“现在的重点……是不管原始社会也好，复杂的社会也好，东洋也好，西洋也好，无论属于何种社会都没有关系，它就是从音乐方面去研究现代的人类。”切斯的这种认识把民族音乐学的人文科学性质推向了极点。他不再把理解音乐作为这门学科的目的，而仅把它作为一种手段，一种研究和了解现代人类的手段。因此按照他的观点，民族音乐学的对象已经不是像早期那样以地域和音乐的类型来界定，而只能从它的终极目标出发与其他音乐学科相区别。传统的音乐学研究不管与什么相联系，从什么角度出发，它的目标是探讨

音乐的特点，揭示这种音乐现象出现的原因，而在切斯看来，民族音乐学是应该透过音乐的各种现象（不限于时间和地域）去研究人，研究生活在各种社会形态中的人类。

然而对这门学科的人文科学性质的过份强调却往往导致它减少乃至失去其音乐学的性质，使研究者忽视对音乐本身研究的兴趣，最终也就失去它独立存在的意义。基于这种情况美国的民族音乐学家曼特尔·胡德提出了他自己的看法："有一点是清楚的，民族音乐学领域的研究主题是音乐，但是与这个主题基本上不同然而又相互依存的方面不妨包括一些有关学科的研究，如历史、民族史、民俗学、文学、舞蹈、宗教、戏剧、考古学、词源学、肖像学和其他与文化表现有关的领域。……这种似是而非的方法和目的事实上是无止境的，但是民族音乐学研究的主题首先还是音乐。"他还说："民族音乐学是以作为肉体方面、心理方面、审美方面和文化方面的现象的音乐为研究目的的学术领域。民族音乐学者是进行调查的学者，他们以获得有关音乐的知识为首要目的。"在这里胡德明确了民族音乐学作为音乐学一个门类的基本任务是以音乐为其研究的主题。他既指出了这门学科所具有的人文学科的性质，与诸多文化方面的联系，外延的无止境和方法的多样性；同时又没有因此而忽略和模糊了它的核心任务，使之变为失去独立存在意义的学科。这种危险确实是存在的。一些人在研究工作中顾左右而言他，在论述文化背景时往往滔滔不绝，而当接触到音乐时却只有寥寥数语，使人不得要领。我国的一些研究论文有时也有类似的弊端。在叙述完时代背景、社会环境方面之后，当讲到音乐本身，讲到音乐与社会文化环境有何种具体联系时，当

要回答为什么在这种背景下会产生这种音乐，它的作用过程如何，或者为什么会出现相互矛盾的音乐现象时，却往往缺少论述，即使有，其理由也显得苍白、牵强，缺乏说服力。因此在对比了上述诸学者关于民族音乐学的定义之后，我认为胡德的定义是比较全面的，较能说明这门学科的性质与特征，也较符合其发展历史和研究的实际，因而是可取的，或者说可以作为界定该学科的一个基础。每个国家、每位学者可以根据自己的研究对象的特点、研究的目的和方法而对之加以补充。也许没有必要为这门学科规定一个适用于一切国家、一切研究者的严格的定义,但是确定一个共同的基础还是必要的,这样可以有利于彼此的交流与合作，讨论问题也有一个相同或相似的出发点。

三、民族音乐学与音乐学其他学科的关系

在前面关于民族音乐学的定义的评述过程中实际上已经多次涉及到它与音乐学乃至其他学科的关系问题。关于它与民族学、人类学的关系我将在下一节再加以论述。在这里我想首先着重谈一下它与（西方传统意义上的）音乐学的关系，首先它到底是属于音乐学这个大的学术领域中的子学科，还是独立于音乐学之外的，甚至以它取代音乐学的问题。

在第一章中我们已经谈到音乐学的研究范围和学科分类。在论述这个问题之前首先应该明确民族音乐学是音乐学这门总体学科中的一个学术门类。重申这一点十分重要，因为一些西方学者有把民族音乐学与音乐学并置，并且把它划分到音乐学之外的倾向。而民族音乐学内部近20年来由于研究地域和对象的扩展，又有以民族音乐学取代音乐学研究的趋势。其实这两

者都不符合音乐学研究的现状，也不利于各门学科的发展，同时也是不现实的空想．就前一种倾向而言，无论民族音乐学具有何种跨学科的性质，如何强调从人类文化整体进行探讨，把音乐视为人类的文化现象，但它探讨的对象、学科的主题是音乐，属于“运用各种学术性方法研究有关音乐的一切事物”这一音乐学的范畴．它只是音乐学的一个分支，不应该是与它并置的另一学科；就后一种倾向而言即使现今民族音乐学的研究范围已扩大到过去属于音乐学其他学科的领域，但它也不过是从某一个或几个角度进行探讨，它没有也不可能取代对这些对象进行全面的研究，例如对西方的艺术音乐．

1．与历史音乐学的关系

过去在民族音乐学的研究传统中往往具有非历史的倾向。切斯在1958年就曾说过：“这门关系很深的、相互补充的学科（指民族音乐学与历史音乐学——笔者注）把音乐世界一分为二。一个以‘过去’为研究领域，另一个则把‘现代’作为研究领域。”产生这种看法的重要原因是因为民族音乐学在其发展的早期关注的重点是无文字民族的音乐，诸如印地安及非洲、亚洲一些自然民族的音乐。由于它们都没有以文字记载的历史，所以对它们的研究只能是对其现有音乐的研究。而西方的历史音乐学从一开始起就是研究书面留存的音乐，特别是自古希腊以来的欧洲音乐的，而非欧洲民族的音乐历史，即使是有文字记载的，也交由民族音乐学进行研究．同时由于民族音乐学较多地研究考察自然民族的音乐，进而探讨人类社会发展初级阶段的音乐起源问题，因而它实际上担负着研究音乐史前史，即进人有文字记载之前的社会的音乐的任务．这样一来就

形成了一种奇怪的局面，历史音乐学专门研究自古希腊以来的西方音乐史，而民族音乐学则研究音乐发展的两端，史前与现状，也包括西方城市音乐的现状。这是由于学科发展的历史原因造成的，是一种不正常的分工。现在历史音乐学的重点是人类有文字记载的音乐历史，它不仅包括西方音乐，也应该包括东方高级文化音乐的历史。它的史料基础是历史遗存下来的文献，但也大量利用各种考古资料和有形实物。近几年来一些民族音乐学家进行了将该学科的一些方法和原则应用于历史音乐学，也包括西方音乐史研究的尝试。一方面是由于在研究西方音乐史，特别是中世纪音乐的过程中存在着缺乏足够的文献资料，从而造成一些时代和国家音乐历史空白的状况。例如中世纪教会调式的形成和演变问题，以及古代欧洲与拜占庭帝国及阿拉伯帝国的音乐交流问题，要澄清这些问题就需要民族音乐学的方法与研究成果的帮助，通过逆向探讨这些地区现存的古典音乐形态，进而获得早期音乐历史的知识。再例如我们在研究中国音乐史过程中也有人采用通过研究现存的某些历史比较久远的乐种，如西安古乐等，去逆向认识古代中国音乐的结构与风格。另一方面也有人尝试以民族音乐学的“文化中的音乐研究”、“局外人的音乐研究”等原则立场，从一种与传统史学不同的角度去探索西方艺术音乐，突破过去音乐史就是杰出作曲家的历史这种模式。例如不是将注意力集中到个别人或少数人的生平和作品，而是扩展到去研究一个时代、一个社会群体或一群音乐家的活动以及与此相关的文化行为方式，乃至经济状况，最终使音乐史成为一部音乐社会史，而不是少数大作曲家的历史。这种研究虽然是以文献资料为依据，但却运用了

民族音乐学中将视野投向广阔的文化环境这种原则，并参照了它的一些调查方法和注意事项．例如，过去在研究西方音乐史中往往是用西方的价值观念作标准，对作曲家及其作品进行评价，造成了把他们理想化，过分地强调其个人的作用，乃至出现盲目崇拜和拔高的现象．近10年来一些民族音乐学家尝试以“局外人”的立场去认识西方音乐中的历史现象，以求能得出一些比较客观的认识．涅特尔前几年写的关于莫差特研究的文章就是其中之一例．它从一个全新的角度去看待莫差特，力图使人得到新的启示．反过来在民族音乐学中也开始克服早期的非历史倾向，特别是在研究非欧洲高级文化的音乐时也相当注意书面史料的探索．在有关东方国家和地区音乐的论著中，历史的探讨已占有相当大的比重．即使是对自然民族的研究，也不再孤立地把它看做是人类音乐的原始形态，仅从现时社会文化中进行考察，而是也把它视为经历了漫长历史进程的产物，并且通过一些口头的传说，去分析它的发展过程．总之从研究的重点而言这两个领域有着比较明确的分工，但在实际的操作中已越来越多地出现相互合作，相互渗透的现象．

2. 与体系音乐学中几个分支学科的关系

在民族音乐学发展早期，特别是在比较音乐学创建的头40年间，出于对非欧洲诸民族那些非平均律、非五度相生律音阶进行比较研究的需要，学者们表现出从乐律学角度研究东方音乐的强烈兴趣．比较音乐学的创始人之一埃利斯在1885年所撰写的《论诸民族的音阶》就是那个时代学术倾向的一个代表．它对不同民族的音体系进行了分析、计量和比较，并发明了被后来音响学广泛采用的音分计量方法，也给以后的民族音乐学

研究奠定了自然科学的基础。受此影响在相当长一段时间内音体系研究成为比较音乐学和民族音乐学探讨的主题，其中尤其重视对印度尼西亚、印度、泰国、阿拉伯、波斯乐律体系的测定和研究，因为乐律可以说是这些国家的音乐区别于其他音乐最显著和最容易把握的特征。这一学术传统在德国、奥地利一直为几代学者所继承，直到今天在奥地利仍然把音响学置于比较—体系音乐学的范畴之内。在德国师从霍恩波斯特尔和萨克斯的王光祈在《东方乐制之研究》、《中国音乐史》等著作中也把相当大的篇幅放在论述乐律方面。由此可见民族音乐学与属于体系音乐学的音响学有着十分密切的联系。与此相关，乐器的发声原理、乐器的定音等问题也是多年来民族音乐学最为关注的领域。可以认为它在乐律与乐器学方面的研究依赖于音乐音响学的基本原理和技术手段（如频谱仪等），同时它在将这些原理应用于非欧洲音乐的研究过程中所取得的成果又大大地丰富了音乐音响学的内容。

在本世纪初，欧洲比较音乐学的研究在很大程度上是以柏林大学心理学研究所为中心而展开的。一些学者，如施图姆夫、霍恩波斯特尔等同时在这两个领域进行探索，并使之互为补充。当时通过考察自然民族的音乐生活和音乐结构形态去认识人类音乐起源的共同规律成为比较音乐学研究最为关注的课题之一。学者们借助于了解所谓“初民”对那些比较简单音乐的心理反应，去把握人类最基本、最直接的音乐心理反应过程和特征。同时对音乐是如何对那些处于“非正常”精神状态下（例如通过某种巫术性活动使人处于迷狂忘我状态）的人产生影响的这一类问题也使他们感兴趣，他们希望通过这种探索能

对精神病理学研究做出独特的贡献。这一类研究不仅涉及到心理学，而且还涉及到生理学方面。不过这类工作主要在德国、奥地利进行，在美国则几乎看不到。相反在那里更感兴趣的是各类人群的社会性音乐心理活动，因而在民族音乐学研究中音乐心理研究方面更具有某种实证性的社会学内容。在此过程中问卷式的音乐心理测试成为重要的手段，在所谓的“田野工作”中实际上常常包括了这方面的内容。这也可以视为民族音乐学与广义的音乐心理学——音乐社会心理学的联系。同时进行田野工作的准备过程中研究人员也需要接受心理学的基本训练，以便适应某种陌生的文化环境。

由于种种历史原因，在相当长时间里实证性很强的民族音乐学研究与具有较强思辨性的音乐美学较少发生联系。其中很重要的原因之一是当时西方的学者没有把他们的研究对象，特别是东方音乐作为一种具有审美价值的艺术来对待，而只把它们视为供学术研究用的标本。但是从50年代末起情况发生了变化。随着传播技术的发展以及观念的转变，大众要求了解东方音乐艺术的愿望增强；参与式的民族音乐学研究与教学被越来越广泛地采用。东方音乐节在西方定期举行，使得人们已不满足于仅从学术上去认识它们，而且要求以审美的眼光上去欣赏它们。另外民族音乐学研究领域的不断拓宽，包括西方艺术音乐、通俗音乐在内的越来越多的音乐种类已成为该学科的研究对象，这就使得这门原来人文科学性质很强的学科增加了更多艺术科学的内容。因此音乐美学开始成为民族音乐学也需要加以重视的一个新的课题。然而由于学术的传统和学科的分工等原因，至今仍较少看到民族音乐学探讨音乐美学方面的论文或

专著。

至于音乐社会学大概是与民族音乐学关系最为密切的分支学科了。两者的相似点多于不同点，其区别恐怕仅在于某些方法的运用和历史形成的学术分工上。在过去民族音乐学的重点主要放在非欧洲地区，特别是非工业化的社会，它以获得这些地区、主要以民族为单位的社会集团的音乐知识为目的。为了弄清这些音乐产生的原因，它需要了解与此相关的该社会文化的各个层面，它的社会运行机制，但对音乐风格和音乐成品本身的民族特点的研究分析始终是民族音乐学探讨的主要方面。正如胡德所说的："它的主题是音乐。"现今这门学科的研究范围已扩展到人类各种类型社会的音乐活动，例如城市流行音乐，但它的注意点仍然在音乐风格的变化和发展上，力图解释它们的意义。虽然在这种研究过程中不可避免地采用音乐社会学的各种调查方法，但传统的录音、记谱、分析仍旧是它研究工作的主要手段。而音乐社会学的学科构成基础就在于它的对象是音乐与社会的一切关系，尤其着重研究音乐产品是如何对社会的伦理标准、观念以及行为产生影响的，反过来社会行为和社会形式又如何对音乐产品的形式和风格产生影响。一句话，它的重点是研究音乐的生产与消费过程中的各种社会关系及它们所起的作用。因此它对民族音乐学和音乐学其他学科较少注意的一些问题，例如各种城市流行音乐产生的社会原因、它们的生产和消费形式、传播媒体在此过程中所起的作用等，具有特殊的兴趣。它的研究成果往往对于作为商品在市场上流通的音乐生产具有实用价值。它的研究范围很广，从音乐"经济学"（音乐行业的经济方面、音乐生活的经济基础、唱片录

音工业）到音乐感受能力及其社会基础。与此相应，音乐社会学采用种类极为广泛的研究方法，从导源于一般社会学的标准调查技术、数量统计学，一直到心理音响测验。由于民族音乐学与音乐社会学现在都是面向一切领域开放的学科，所以虽然在理论上有不同的界定和学术分工，但在实际操作过程中已很难给两者划出明确的界线，尤其是在研究城市音乐方面，例如在这方面的实地考察中就很难确定采用的是民族音乐学田野工作的还是社会学的调查方法。因此可以认为尽管当前两者在研究的重点上还不是完全一样，但在实践上已经出现了相互融合补充的趋势。

一般说来民族音乐学与应用音乐学范畴的各分支学科的关系较少。不过民族音乐学对非欧洲音乐的研究成果对于音乐教育学、尤其是儿童音乐教学仍具有一定的启发意义。例如奥尔夫的儿童律动音乐教学中就采用了不少非欧洲地区的节奏性乐器和某些节奏训练方法。另外某些民族赋予音乐的特殊生理、心理功能，如催眠术、使人进入某种忘我的精神境界等，对于音乐治疗学恐怕也有一定的借鉴作用。但是它们之间的关系往往都不是直接的，相对来说仍然是比较疏远的。

以上我们所探讨的是作为音乐学的一个组成部分的民族音乐学与音乐学其他分支学科的关系、它们之间的联系与区别；正如我在这一节开始时所说的，民族音乐学是由民族学与音乐学两个方面构成的。因此为了使大家能更全面地认识民族音乐学，现在有必要简略地介绍一些有关民族学的基本知识。

第二节　民族学是一门什么样的学科

一、民族学的定义、名称与研究对象

民族学是主要采用实地调查的方法研究民族发展规律的历史科学。它与一般的历史科学不同，后者的研究资料主要是有文字记录的档案、文献和书籍；而前者的研究资料则主要是非书面性质的，是现今仍然存在，并且可以直接观察和调查得到的各个民族的社会结构、经济生活和文化特点。说它是一门历史科学则是因为它不是孤立、静止地去看待当今各民族的社会、经济与文化，而是把它们视为经历了漫长过程的一种发展结果。它期望通过对一个一个民族进行考察调查，积累越来越丰富的知识，最终揭示世界诸民族发展的共同规律和某一个民族发展进化的具体的、特殊的规律。

民族学（Ethnology）过去一段时间被译为人种学，但人种学是人类学内专门研究人类种族的一个部门，它在一定程度上具有生物科学的性质。而民族学是属于社会科学范畴的，故两者不应混为一谈。还有人将民族学译为人文学的，但这一名称的含义太过宽泛，不足以说明这门学科的对象与目的，故现在已不再采用。另外还有人将它译做民俗学，但是民俗学是另外一门学科，它的英文对应名称应该是“Folklore”，德文名称是“Volkskunde”。而民族学的英文名称是“Ethnology”，德文名称是“Voelkerkunde”。民俗学是以某个民族的民间文学、艺术和乡土文化为对象的，它只是民族学中的一个子学科，远不能涵盖民族学的全部研究内容。在西方的大学中民族学和民俗学分属于两个不同的系。

具体地讲，民族学的研究对象是世界上各个民族的起源、分布，它们的社会、经济、文化和生活方式，它们与其他民族的历史文化关系，这些特点的历史变化和发展。从历史唯物主义观点来看，一个民族的特点首先是由它所处的社会发展阶段的性质、它的社会物质生活条件和历史条件所决定的。而在这些条件中具有决定性力量的是它的生产力和相应的生产关系，除此之外自然地理环境和人口也起相当大的作用。生产力越是落后的民族，它所受的自然地理环境和人口的制约就越大，它们也就是通常所说的自然民族。另外某一民族在某一自然环境中生存,还须与相邻的民族发生联系,这种联系或是通过经济，或是通过婚姻，或是通过战争等途径进行的。这些都会对该民族的社会、经济、文化生活方式在不同程度产生影响。所有这一切都是民族学在实地调查该民族过程中所必须加以研究的。

作为民族学研究对象的广义民族从历史发展阶段来看，大致可以分为氏族、部落、部族、（狭义的）民族这样四种类型。恩格斯在《家庭、私有制和国家的起源》一书中对于氏族的起源与发展曾有过明确的阐述："氏族在蒙昧时代中级阶段发生，在高级阶段继续发展起来，就我们所有资料来判断，到了野蛮时代低级阶段，它便达到了全盛时代。"具体地说氏族公社大致发生在旧石器时代晚期，一直延续到新石器时代晚期，即四五万年前产生，至迟在最近四五百年间消亡。氏族是以血缘关系为基础的原始的社会经济单位。它的主要特点是母权制（末期向父权制过渡），内部盛行毫无限制的性关系、生产资料公有、集体生产、平均分配、没有剥削、没有阶级、公共事务由选出的氏族长管理，重大问题由氏族委员会决定。它

是世界诸民族必经的发展阶段。它作为一种完整的社会形态至迟在四五百年前已经不复存在，但其残余在许多民族中仍有不同程度的表现。特别是母系家族制度，在某种特殊的历史条件下还保留至阶级社会中。

部落是原始社会史中后一个不同的发展阶段。它与民族阶段既有继承关系，又有区别。恩格斯在上述一书中指出："有些最先进的部落（实质上是原始群，而不是现代民族学意义上的部落）——雅利安人、闪米特人，也许还有图兰人——其主要的劳动部门起初就是驯养牲畜，只是到后来才是繁殖和看管牲畜，游牧部落从其余的野蛮人群中分离出来——这是第一次社会大分工。"恩格斯这里所谓的"最先进的部落"其实应理解为最早出现的部落。它是社会第一次大分工的产物，是由于社会生产力发展和自然条件变化等原因最早从民族社会的原始人群中分离出来的游牧部落。在社会发展史上部落公社的出现要比民族公社晚得多。很可能是在新石器时代中晚期才产生，至金石并用时代才得到发展，正式进入部落社会，而到原始社会末期和阶级社会初期才向部族社会过渡。部落的特点是由两个以上血缘相近的胞族或民族构成，通常有自己的地域、名称、方言、宗教与习俗以及管理公共事务的机构，有的地区还有由若干个部落结成的部落联盟。

部族从民族学的角度来看是广义民族发展的第三个阶段，是在原始社会末期产生，并在奴隶社会和封建社会发展起来的。在这一人类共同体中起支配作用的不再是血缘的纽带，而是生产方式。在这个阶段中构成广义民族的四个特征，即共同的语言、共同的地域、共同的经济生活和表现在共同文化上的

共同的心理素质，已经以完备的形式鲜明地表现出来了。因此在民族学中严格地讲来，资本主义社会以前的民族应称做部落或部族。

而狭义的民族则是指从封建社会末期产生，并在资本主义社会得到发展和确立的一个更为稳固的人类共同体。它通常以国家的形式表现出来，即“Nation”，它既可以译做民族，又可以译做国家。它作为现代民族又可以划分为资本主义民族和社会主义民族。

民族学的学科性质决定，它在相当长的时间里注意力主要集中在研究非欧洲、非西方现代民族的各个人类共同体上。大量的学者通过实地调查获得了丰富的关于部落、部族文化特点与社会结构的知识，并初步揭示了广义民族在这些发展阶段的某些共同规律；但是对于狭义民族，即现代民族以及它们的社会、经济和文化特点则全然没有触及，甚至不把它们作为民族学的研究对象。然而随着学科本身的进步和研究对象的扩大，尤其是它与社会学和人类学越来越紧密的结合，现在民族学研究的范围已不再限于非欧洲的非现代民族。现代社会的各种人类共同体（包括西方社会中的移民社区）都成为了它的研究对象。这一方面是由于非欧洲的许多部落、部族正在迅速地消亡或发展为现代民族，这一过程成为民族学必须加以探讨的重要课题。另一方面西方社会现代人类行为方式的种种变化也要求民族学能进行调查考察，并对其中的一些问题给予回答。因此现在的民族学的研究对象应该包括当今世界仍存在的广义民族的后三种类型，即部落、部族和现代民族。当然由于对象的变化，它所使用的调查研究的方法也应做相应的改变。例如过去

社会学主要用于城市研究的统计学的方法、某些项目的计量方法以及随之而来的计算机信息储存和分析技术都可以被民族学采用。

二、民族学发展的历史及各理论流派

民族音乐学在很大程度上是伴随着民族学而发展起来的，因此我们在探讨民族音乐学的历史之前有必要大略了解一下民族学建立与发展所走过的历程，以及在它建立后的一百多年间所产生的重要理论与学派，因为现在这门学科所研究的许多问题都同过去的理论与学派有着密切的联系，不知道民族学的历史就不可能比较完整准确地掌握民族学的知识。

民族学作为一门科学大约是在上个世纪60～70年代在西欧和美国产生和兴起的。但是这一科学的基本资料——有关各个民族形成和演变的谱系，它们的文化与风俗的记载——则是在古代东方与希腊的史籍、文物和神话中早已有之。巴比伦、亚述、波斯帝国关于记载被它们征服的、操不同语言居民和国家的铭文；古埃及金字塔和神庙中有关具有不同肤色、体质和风俗的部族的描绘；圣经中对地中海沿岸各族历史的神话式的记载；还有中国浩如烟海的典籍中对华夏诸民族以及它的周边民族的社会、文化与习俗生动丰富的记述；以及古希腊历史学家、地理学家，如希罗多德和塔西陀等关于从不列颠群岛到印度斯坦各民族生存环境、文化特征的叙述及描绘，都是十分珍贵的民族学资料。但是它们仅仅是对事实的记录，并没有根据这些事实对民族的形成与发展规律进行系统的研究和阐述，因而还不足以构成一门科学。

然而在欧洲随着古希腊罗马文明的崩溃，在处于教会统治的中世纪，人们的视野大大地缩小了。封建化的欧洲的眼界往往只局限在小小的领地和公国的范围，因而导致民族学资料的匮乏，只有东罗马帝国留存了少量用于军事和商业目的的、有关西亚、北非及东欧诸国各民族状况的手册。民族学资料的迅速增加是从“发现新大陆”时期开始的。众多航海者、商人以及海盗到欧洲以外的各个大陆的冒险，以至海外庞大殖民帝国的建立，大大开阔了欧洲人的眼界，使他们认识到具有与自己不同的肤色、相貌和躯体的各族人民，了解到前所未闻的语言及形形色色的文化与宗教形式。起初出现了航海志和有关这些见闻的报导，后来出现了稍微详细的、带有综合性描述的游记，它们出自商人、海员、传教士及少数殖民地官员，内容广及北美、中美及南美洲的印地安人，南太平洋诸岛及澳大利亚沿海的居民，非洲和亚洲的许多民族。在18世纪这一启蒙主义时代，一些大思想家根据这些新的材料进行了历史和哲学理论的思考，如孟德斯鸠的地理决定论，狄德罗、卢梭的“高尚野人论”，伏尔泰的由现实各民族所代表的一般历史文化阶段的图式。在19世纪初欧洲诸国民族意识高涨，开始产生了对本民族民间艺术的兴趣，民俗学便随之形成。此外印欧比较语言学的发展也给民族学的诞生以推动力。这一时期提供和积累非欧洲诸民族生活和文化资料的已有不少自然科学家和地理学家等学者。

在如此丰富资料的基础上关于人类文化史方面的著作不断问世，产生了对认识这些民族学资料的意义和价值的普遍理论要求，正是在这样的背景下在19世纪60～70年代产生和兴起了

这门科学。它最初被认为是一门自然科学，同体质人类学有密切的联系。当时构成这门学科的最一般的理论基础是进化论。至于Ethnology这个名称是1830年由著名的法国自然科学家、物理学家让·雅克·昂佩勒提出来的。他在制订各种人文科学的总分类图式中规定了“民族学”的地位，随之这一名称被广泛地采用，不过在某些著作中也有用“Ethnography”的。在30——70年代民族学、人类学学会先后在法国、美国、英国、德国和意大利建立，这也说明这门学科是建立在强烈而广泛的社会和时代的需求上的。1874年由“不列颠科学进步协会”出版了民族学田野考察的专业手册《人类学的记录与询问》，它是这一新兴科学产生的又一标志。

毋庸讳言，民族学的出现是与欧洲殖民主义的扩张有联系的。无论是政治统治还是殖民贸易都迫切需要了解有关这些殖民地居民生活和文化的起码知识。英国民族学的奠基人之一约翰·卢伯克就说过：“研究野蛮人的生活对英国特别重要，因为它是一个大国，它的殖民地遍布世界各大洲，它的公民处于一切文明阶段。”但是殖民帝国的建立只能是学科建立的一种历史背景，而不是它产生的直接内在原因。事实证明，在当时没有殖民地的德国，民族学的创立与建设并不落后于英国，而拥有众多殖民地的法国在这门学科研究方面并无多大的建树。因此必须考虑为它提供理论思想的科学根源。而我们在民族学历史上遇到的第一个学派就是古典进化论。因此可以认为，民族学正是以它为理论基础而建立起来的。

1. 民族学的古典进化论学派

包括民族学在内的众多学科的哲学根源是当时自然科学成

就带来的世界观的革命。根据中世纪的教会哲学，“自然界的任何变化、任何发展都是被否定的”。这种被禁锢于神学之中的“陈腐自然观，虽然由于科学的进步而被弄得百孔千疮，但是它仍然统治了19世纪的整个上半叶……”（恩格斯的《自然辩证法》）。在这个僵化的自然观上打破第一个缺口的是天文学的“天体演化论”，即把太阳系和其他星系看做是历史上从原始浑沌中形成的世界。这种自然进化论继而在地质学、物理学（能量转化）、化学（人工合成有机化合物）方面得到证实和应用，最后发展进化的原则在生物学领域占据了上风，最初是拉马克、贝尔等人证明了植物、动物的物种的进化，后来华莱士和达尔文根据大量的考察提出了自然界进化的根本原理。这种进化论的世界观在各知识领域取得的一个又一个的胜利使得陈腐的神学自然观受到了彻底的驳斥，这也使它不能不渗透到关于人类及其文化的科学中来，因此进化论学派成为民族学的第一个学派就不足为奇了。

民族学的先驱者很了解民族学（人类学）的原则和方法与自然科学的联系。几乎所有人都曾强调他们受到自然科学成就的鼓舞，并希望运用它们的方法去研究人类文化。

当时民族学进化论学派的理论思想十分简单，即人类本质的一致性和由此产生的文化发展的单一性思想；文化发展的直线性，即由简单到复杂；社会制度和文化现象具有的心理学根据；由个人的心理本质推导这些现象发展的规律。当然这些思想在各代表人物的著作中反映是不同的。其最著名的代表人物有英国的赫伯特·斯宾塞、爱德华·泰勒；德国的阿道夫·巴斯蒂安、西奥多·魏茨；美国的路易斯·摩尔根。其中影响最

大的是摩尔根。

路易斯·摩尔根（L. Morgan）是进化论学派中的皎皎者，他把民族学理论上升到唯物主义的高度。恩格斯在《家庭、私有制和国家的起源》中指出：“摩尔根在美国，以他自己的方式，重新发现了40年前马克思所发现的唯物主义历史观。”摩尔根把一生的近40年献给了印第安部落集团易洛魁人的研究，并组织了“大易洛魁社”，给予受殖民制度奴役的印第安人以一切可能的法律和文化援助，并被他们接受为塞尔卡部落的正式成员。在1847年他发表了题为《一组关于易洛魁人的书信》的论文，1851年改称为《易洛魁联盟》印行。1877年出版了经典著作《古代社会》，系统阐述了广泛的原始社会史问题，其中包括分期、民族部落组织，家庭发展阶段及所有制问题。氏族制度是他的伟大发现。他证明氏族、胞族、部落、联盟这些表面上复杂的社会结构，实质上是原始氏族社会形式的依次发展，而氏族是亚洲、欧洲、非洲、美洲、大洋洲古代原始社会制度的普遍基础。过去人们虽然知道氏族的存在，但了解的仅仅是父系氏族，是已经经过了长期发展的氏族形式。而摩尔根在《古代社会》中对母系氏族做了完整的阐述并指出，当子女的父方无从确定，只有母方才是计算世系的唯一可靠标志时，这样的氏族才是最古老的形式。他还认识到由母系氏族转变为父系氏族是财产的积累和按继承关系转移的结果。此外家庭史也是他的一个重要的研究领域，在1871年发表的《亲属制度》中他利用已知各民族的亲属称谓重构了早期的家庭发展形式，并在《古代社会》中指出了家庭在人类历史上的五个不同发展阶段，即“血缘家庭”、“普那路亚家庭”、

“对偶家庭”、“父权制家庭”和“一夫一妻制家庭”。这一发现对前述恩格斯的著作产生了极大的影响。他还对原始社会史做了分期的尝试，并指出了每一时期各自生产力发展标志，使人能够用较客观的尺度衡量古代与现存各族的历史发展水平，为彼此的相互比较提供了可能性。马克思、恩格斯对他给以了极高的评价，认为他作为一个学者比他同时代的民族学家要高出一筹。

2. 马克思主义对民族学发展的贡献

早在19世纪中叶民族学建立之初，马克思和恩格斯就对这门新的学科给予了极大的关注，并运用一些民族学的资料说明科学世界观的根本原则问题，例如劳动分工形式、所有制形式、交换的早期形式、奴隶制的产生、古代国家、宗教的起源等。马克思在《1857～1859年的经济学手稿》中已相当详尽地探讨了与部落形式和农村公社密切相关的“亚细亚生产方式”，并列举了大量非欧洲民族的实例。恩格斯在《反杜林论》（1878年）中也谈了许多关于原始和古代公社的问题，显示了他对民族学研究成果的透彻了解。

1881年马克思从俄国友人处获得了摩尔根的《古代社会》，他花了将近一年时间研究它，并做了详细的摘录，计划写一部原始社会史的著作。他未能实现的这一设想在他逝世一年后（1884年）由恩格斯完成了，它就是前述的《家庭、私有制和国家的起源》。在这部著作中恩格斯批判地阐述了摩尔根的某些结论，详细地论证了古代社会和现实社会中的一系列问题，提出了许多精辟的见解。他补充得最多的是有关希腊、罗马、克尔特和日耳曼人的章节，并在“野蛮时代和文明时代”

一章中论述了原始社会与阶级社会的分界问题。

当然马克思主义奠基人对民族学的贡献是多方面的。概括起来讲，首先表现在恩格斯在关于人类起源的问题上提出的“劳动创造了人本身”的论断；第二是根据历史唯物主义而提出的关于“两种生产”，即物质资料的生产和人类自身的生产的理论；第三是氏族和家庭史的理论；第四是关于原始公社的各种所有制形式的理论；第五是有关私有制产生历史的论述。这些学说不仅对当时的，而且对现今的，不仅对信奉马克思主义的，而且对西方的资产阶级的民族学家都产生了深远的影响，甚至在一些西方的民族音乐学的著作中也可以看到对某些马克思主义民族学理论的自觉或不自觉的运用。

3. 19、20世纪之交民族学的新发展

从19世纪90年代起欧美民族学出现了进入发展新阶段的征兆，并且日趋明显起来。首先是80~90年代出现了一支受过专业训练的民族学学者队伍；与此同时在欧美的许多城市建立了人类学或民族学的博物馆；学科的专业杂志相继出版。其次是开展了世界范围的、有目的的民族学田野调查工作。从80年代起以弗兰茨·波阿斯为首组织了大型的北太平洋沿海科学考察队，旨在广泛研究西北美与东北亚土著居民的历史文化联系；德国学者成功地深入到亚马逊河热带森林的腹地，发现了该地独特而又古老的文化；1904年起德国学者弗罗贝纽斯开始了对非洲各地多达十二次的大型民族学科学考察；从上个世纪末起大洋洲也成为民族学专门研究的地区，其中包括由英国和澳大利亚学者对该大陆土著部落家庭、婚姻、经济、宗教、艺术的研究及对太平洋群岛上的波利尼西亚、美拉尼西亚和密克罗尼

西亚各民族的研究。可以认为到第一次世界大战爆发时为止，在民族学的地图上所剩的空白点已经很少了。

在如此丰富材料的基础上出现了对以往结论的修正和提出新的理论。这表现在重新考虑和试图推翻或完善前述有关婚姻和家庭发展及宗教起源的理论；修正关于人类经济早期发展的三个阶段——狩猎、畜牧、农业的论断，成功地证明最早的经济形式是原始的采集；以“原始一神教”反对认为“万物有灵”是宗教起源的假说。在这一时期民间艺术也引起了学者的关注。卡尔·丰登斯泰南在上个世纪80年代从巴西中部考察归来后，系统报告了当地各部落造型艺术的特点，并认为这些艺术完全是由居民的狩猎生活和技术条件决定的。格罗斯在《艺术的起源》一书中研究了分布在世界各地的原始狩猎部落的艺术活动后，得出了这样的结论：它们的艺术创作的各种形式在满足美的需要的同时，都是为某种实际目的服务的。他还精辟地指出：“游牧民族如果把解决真正而重大生活任务的精力完全花在艺术创作和美学享受上，……那么自然选择无疑早已把这样毫无成效地浪费自己力量的民族当做不中用的东西加以抛弃，而将天赋比较实际的各族推向前进。”卡尔·比歇尔关于节奏的理论对于民间艺术，特别是音乐与舞蹈起源的研究也很值得注意。他在《劳动与节奏》中论述了抑扬交错、节奏鲜明的艺术（歌舞）同劳动过程的联系。他认为古人的劳动是非常沉重的，但当工作有节奏进行时就会轻松一些。于是他们便运用了有节奏的呼喊以强化这种节奏性，协调共同劳动的动作，由此而产生了歌曲和舞蹈。后来虽然已经证明这种见解是不够全面的，但是相当长时间内这一观点在关于音乐起源的理论中

占有很重要的地位。

4. 传播学派

发端于德国和奥地利的传播主义是本世纪40年代以前在欧洲民族学界有较大影响的学派。“传播”这个概念原意是“扩散”、“漫流”，取之于气体、液体的物理性状。应用于人类文化领域则是指文化现象通过各族之间的联系，如战争、商业、掠夺、迁徙等而传播。它力图把全部人类的历史以文化联系、冲突、借用、转移等来解释。它直接反对进化论，试图用文化现象的空间转移来取代各民族文化发展的时间进程。

德国学者拉策尔的人类地理学派是传播主义的先驱，他在一系列著作中描绘出人类的地面分布和文化发展的全景，研究了自然环境对每个民族的生活和文化及族际交往产生影响的形式。与进化论的学者相比，他把文化研究置于具体的地理环境的联系之中，同时也没有忽视各民族自身的历史条件，应该说这种见解是具有其合理的成分的。然而后来的德、奥的传播主义理论家们却把它加以夸大和歪曲了。

传播学派在德语国家有三个代表人物。

第一个是莱奥·弗罗贝纽斯。前面已经讲过，他是当时最著名的研究非洲的民族学家，首次把非洲划分为若干个文化圈，每个圈都以一系列物质文化特征作为代表。他特别注意到“西非文化圈”用植物纤维做的弓、以此制作的多弦乐器、沙漏式鼓等与东南亚和美拉尼西亚的文化有惊人的相似之处。他认为非洲的这种文化起源于东南亚，故称之为“马来亚—尼格罗”文化。只有排除了各种外来文化之后才真正显露出非洲大陆最古老的、现存于非洲南部的“尼格罗文化。”他认为每种

文化都是有生命的有机体，而人只是文化的载体。他自己把这种文化观称做“文化神话学”，并在法兰克福成立了一个同名的研究机构。

第二个是格雷布内尔。他原来是欧洲中世纪的历史学家，20世纪初开始对民族学，尤其是原始文化产生兴趣，并尝试在这一领域的研究中采用“历史”的研究方法。他的历史观是以新康德主义为基础的，认为自然科学所关心的是大量重复出现的现象，而历史科学感兴趣的是个别的、不重复的现象，它不知道任何一般的规律，因为历史中不存在相同的东西。在1905年的一篇报告中首次系统地阐述了自己的文化圈理论。他选择大洋洲作为研究区域。他发现，这个地区有6——8个文化圈，每个圈由5——20种文化因素构成。从其地理分布中他排列出其出现的时间顺序和转移的路线，并认为发现了其中的规律：如果一个文化圈处于某个区域的中央，那么它在这里是比较晚出现的，因为它已经把自己的先驱排挤到了区域的边缘。他还认为相同的文化现象不论在什么地方出现，它们都属于某个文化圈，起源于某个中心。他深信人类的创造力是极其有限的，在两个地方独立地创造相同的事物是不可能的，当代文化圈的空间分布是千百年来各族文化运动的遗迹。

第三个是奥地利的威廉·施密特神甫。他是“维也纳文化史学派”的代表人物。他早年主要研究孟—高棉语族的各种语言。1912年发表了其民族学方面的代表性著作《神灵思想的起源》第1卷，以后陆续出版了12卷。在这部巨著中他全面发展了格雷布内尔的“文化圈论”，并力图使之具有世界文化历史发展阶段的意义，赋予它们以适应面更广的名称。他认为诸如

"俾格米文化"圈（非洲的俾格米人和布什曼人、亚洲的安达曼人的文化）等与人类最古老的文化发展阶段相一致。如果说格雷布内尔还只是确定各种文化因素的地区归属和在一定地区出现的时间顺序，那么施密特的重点却转移到确定它们发展水平和历史年代上来，并且力图形成世界文化历史演变阶段的公式。他的这些理论和假说很大程度上是以主观估计为基础的。例如认为一夫一妻制是最古老文化阶段所固有的，父权制先于母权制。他的全部著作的最终目的是排除各种他认为晚出的文化杂质，显现出世界的创造者上帝的形象。正因为如此他被教皇任命为梵蒂冈民族学博物馆的馆长。

此外传播主义在其他国家也曾产生过一定的反响，例如英国埃利奥特—史密斯和佩里的"极端传播主义"或"泛埃及主义"，把世界各地出现的高级文明统统都归诸于埃及这个起源，从而把传播主义推到了近乎离奇的地步.

传播主义就总体而言有许多主观唯心的成分，但一些学者的研究过程和某些结论也有其合理、积极的因素。同抽象地在空间和时间之外考察人及文化的进化论相比，他们有根据地提出了各民族之间具体的文化联系问题，因而可以给我们比较研究不同地区的、包括音乐在内的文化艺术提供一些有益的启发。

5. 功能主义

民族学的功能主义学派产生在英国，代表人物是马利诺夫斯基。在第一次世界大战期间他曾在澳大利亚和新几内亚进行了数年的田野工作，回国后发表了一系列的民族学论文，表现出功能主义的学术倾向。他认为，文化是某种生物现象，是建筑在生物需求之上的．人是动物，其首要任务是满足自己作为

普通生物的需要。为了求生人创造了一个新的、派生的环境，这种环境就是文化。他批评过去的一些民族学家只对异国风情感兴趣，而对满足日常生活的行为完全忽视。他主张每种文化都是不可分割的整体，它的各个部分都是相互制约的，不能忘记其中每一个因素的"功能。"他还坚决反对殖民者对土著居民的生活方式的粗暴干涉，认为任何文化在发展过程中已形成了某种平衡，若改变了其中某一种功能，就意味着平衡遭到破坏，整个体系、整个文化就有遭到毁灭的可能。

功能主义的学者把研究重点放在各族当前生活方式与现状上，这使他们的著作具有很强的实践意义和"应用价值"，一些殖民地官员把它们作为了解当地居民生活习俗的有用的工具。在英联邦诸国人类学的课程大多是依据这一学派的理论来讲授的。

6. 波阿斯学派

这个学派是以其开创者和代表人物波阿斯命名的，又称做文化相对主义学派。波阿斯是原来是德国犹太人。1883～1884年完成了第一次美洲考察旅行后对爱斯基摩人的习俗发生了兴趣，发表了专著《中央的爱斯基摩人》，从1896年起一直在纽约哥伦比亚大学任教达40余年，可以说他的理论对美国民族学的发展产生了持久的、难以估量的影响。

在1885年发表的《民族学家的任务》中他提出了这门学科是"研究社会生活现象的总和"。他认为这种研究应该构成人类的历史：不仅是文明民族的历史，而且是全人类一切时期的历史。为此必须根据每个族的特点来研究每个族。他告诫人们，不要企图在民族学中轻易运用比较的方法并由此匆忙得出

结论。外表相同的现象可能有着根本不同的来源和功能，不能因此说明它们有历史的联系和存在转移的关系。他特别强调“每个文化集团（族体）都有自己独一无二的历史，它部分取决于自身内部的发展，部分取决于外来的影响”。

波阿斯在其著述中始终坚持反对种族主义的立场。他引用丰富的材料驳斥了白种人天生智力优越的观点，指出过去和现在对各族文化发展水平产生影响的是历史条件，而绝不是他们智力上的差异。他以令人信服的事实证明人类心理和智力基本上是一致的，并且正确地指出一个种族去反对另外一个种族是十分危险的。对那些主张改良人种的优生学理论家他也持强烈的批判态度，认为必须改善的是社会条件而不是人的遗传特质。

在他的理论中对研究各民族思想文化尤其有意义的是其文化价值相对论，它对美国乃至整个民族音乐学的发展都有极大的影响，也可以说是认识、分析和研究不同民族音乐文化的基础。他在民族学历史上第一次对西方道德文化的概念和体系提出了质疑和批评，并得出了一个极其重要的方法论原则：“对综合的社会形式进行科学研究，要求研究者不受以我们的文化为基础的任何束缚。只有我们能够在每种文化自身的基础上深入每种文化，只有我们深入研究每个族的理想，并把人类各个部分发现的文化价值列入我们总的客观研究范围，客观的、严格科学的研究才有可能。”简言之，他认为一切文化道德评价标准都是相对的，各族的文化珍品都是不能进行比较的。这一理论成为民族学中克服欧洲文化中心论的有力武器，在音乐中也有利于避免用欧洲音乐的价值标准去衡量和“改造”非西方音乐，有助于人们认识这些音乐的真正价值。当然如果把文化

价值相对论推到极端也会导致否定认识文化历史进步的可能性的倾向。

不管怎样波阿斯对民族学的理论贡献是重大的，他的学生和追随者极多，他们后来从不同方面发展了他的思想，但都一致认为美国的全部民族学是由波阿斯一人创立的。

在本世纪30年代以后波阿斯的一些学生在美国还形成了另一个有影响的学派——族体心理学派。他们在思想上是波阿斯历史学派的的继承者，并得到了他本人的热情鼓励。但在一些原则上又有所区别。他们承认认识规律的可能性，试图通过心理研究去寻找这种规律。这个学派的特点在于他们为了说明族体的文化现象而求助于心理学，尤其是个人心理的研究，把个人视为决定整体文化结构的基本成分和原始单位，因而对个人的形成，特别是从儿童时代开始的“基本个人”的发展甚感兴趣。他们认为文化的差异实质上是族体心理差异所致。代表人物有艾·卡迪纳、爱·萨皮尔、鲁思·本尼迪克特等。

在族体心理学派昌盛的时代不少美国的民族学家还对文化适应问题给予了特别的关注。“文化适应”的意思是一个种族的文化在另一种族影响下所发生的变化。文化适应是一个相互的过程，但通常是经济较发达、文化发展水平较高的种族产生的影响较大。在美国提出这个问题是与其多种族的社会环境分不开的。这种研究有其来自社会的动力和实用功能，因而被认为是民族学最重要的任务之一。在美国学派的民族音乐学家中也有不少人注意研究在移民聚居的社区中母国音乐文化的保存和变异的问题。

7. 第二次世界大战后西方民族学的发展状况

战后欧洲和北美各国的民族学在坚持以往传统的基础上又有新的开拓和发展，彼此之间既有相互渗透，又保持了各自的传统和优势。欧洲各国至今仍把这一领域划分为对本民族和对非欧洲诸民族的研究两个不同的方向，前者叫做民俗学，后者叫做民族学，而在美国则没有这样的区别。

在美国族体心理学派衰退之后，文化相对主义和进化论再度复兴。前者是波阿斯学说的继承和发展，其主要思想是承认各民族过去和现在创造的各种文化的价值是平等的，故此又称做"价值理论。"波阿斯的学生梅尔维尔·赫斯科维茨是这一理论的代表人物。他在对比各族文化时拒绝欧洲中心主义。他指出，我们没有权力把欧美的道德概念作为绝对的东西。他认为民族学的应用意义就在于教育人们对每个民族的文化采取尊重的态度，并提出，如果承认权利、正义和美有多少种不同的表现，文化就有多少种。

进化论思想的复兴是战后美国民族学的又一种倾向。1957~1958年华盛顿人类学协会为纪念达尔文的名著《物种的起源》发表100周年举行了学术研讨会，与会者试图按自己的方式弄清"进化"的准确内涵：进化是否意味着进步或有目的的和不可避免的变化，是否可以把达尔文的物种进化理论运用到人类文化的研究上。莱斯利·怀特的最重要著作《文化的进化》集中地体现了战后的进化主义。他认为，文化是象征的总和，是人赋予事物以它以外的意义的某种能力，它是人与动物区别的主要标志。他把进化放到时空坐标中来进行考察，以时间从纵向历史地探讨文化的发展，以空间从横向研究文化中重

复出现的过程。他把工艺的发展视为整个文化进化过程的基础。

朱利安·斯图尔德是战后的另一位进化论学派的民族学家。他提出了“多向进化”的理论。他认为摩尔根代表的是“单向进化论”，主张各民族的文化发展道路是一致的，只有发展阶段的区别；波阿斯的“文化相对主义”强调的是各民族文化之间的差别；而他的“多向进化论”则认为，一定的基本文化类型在相似的条件下可以沿着相似的道路发展，然而实际上这种情况是很少的。他提出了“文化生态学”这个概念，试图以此说明各民族文化具有不同特点的原因。他这种理论的目的在于用比较具体地研究人与环境的关系取代对进化抽象的、简单化的理解。

结构主义是战后欧洲较为突出和流行的学派，但它的含义并不统一，在英国和法国有不同的解释。英国的结构主义的代表人物是爱德华·埃文斯－普里查德，是著名的非洲学家。他认为过去的民族学著作缺乏科学的理论，因此他提出要以比通常的分析更为抽象的方法去描写社会的组织，并使描述服从于分析，服从于一定的社会学理论。结构这个概念贯穿于他的全部著作。他认为，社会的结构就是具有高度稳定性的各社会集团之间的关系。当代英国结构主义学派的主要倾向是力图把这种理论与第三世界广大地区社会、经济、政治的变化过程相协调。

法国的结构主义是以莱维·斯特劳斯为代表的。他力图把结构语言学的形式主义移植到民族学研究中，并受到了马克思主义的影响。他以对巴西印第安人的文化习俗的分析而著称，

后来从事自然民族的神话学及图腾崇拜与信仰的比较分析。他的主导思想是人类的理智在其各个发展阶段是统一的，都以理智、自觉，而不是以“激情”为原则。这种观点与弗洛伊德的理论根本对立。他将自己的方法运用到研究文化习俗的各个方面，并把它们都视为独立封闭的整体，力图在一切方面发现其内在的、“二元对立”的逻辑结构与规律。而自然与文化的总对立则是各种对立的基础。对图腾崇拜他也以此进行解释。

战后在德语国家中传播主义已失去了世纪初的那种影响力，完全机械地采用这种理论的人已微乎其微，但维也纳民族学派依然存在，关于文化传播的一些具体问题的争论也在继续，特别是中美洲高级文化和大洋洲各民族文化的起源问题。这一学派的学者喜欢在遥远的国家和遥远的时代之间寻找其联系，不过已经放弃了“文化圈论”这一简单化的公式。

以上我较详细地叙述了西方民族学发展的历史和在此过程中产生的各个学派。民族音乐学既是音乐学的、又是民族学的分支，它在100多年的发展中一直从多方面受到民族学的各种理论、观点、方法的影响。因此了解民族学的各种理论流派对认识民族音乐学各个时代的理论与方法的演变是十分必要的。下面我们将接着探讨民族音乐学的发展历程。

第三节　从比较音乐学到民族音乐学
——历史、学派和主要论著

如果以英国学者埃利斯发表他的名著《论诸民族的音阶》作为比较音乐学这门学科创建的标志的话，那么它的历史不过

只有百余年，但无论是对本民族的民间音乐的采集和研究，还是对非欧洲民族音乐的报导和记述则是古已有之。因此我们有必要首先简略地回顾这门学科建立以前这一领域的一般状况。

一、学科史前史

抛开古代和中世纪东西方音乐文化交流的历史不谈（其中包括古希腊历史学家希罗多德关于近东、波斯音乐的记述，中国的三分损益律和毕达哥拉斯的五度相生律之间是否存在过相互影响的问题等，这类问题德国音乐学家格拉登维茨在70年代末写的、名叫《东西方之间的音乐——一部文化交流史》的专著中做过较详尽的论述），在近代从17世纪开始欧洲人对也包括音乐在内的所谓异国文化重新产生了兴趣。与民族学的状况相似，这一动向、这种对东方的重新认识是伴随着西方对非欧洲地区的殖民主义扩张而出现的。

根据现有的材料，西方最早接触到中国音乐的是法国耶稣会员、地理学家杜·阿尔德（J. B. du haled）1735年在巴黎出版的《清帝国和中国鞑靼地区的地理、历史、编年史和自然志》，书中载有中国民歌《妈妈娘你好糊涂》。法国哲学家卢梭1768年出版的《音乐词典》中的“中国音乐”条目正是从这本书引用了这首民歌，并称其目的是“使读者能够鉴别不同民族的不同音调”。1779年在巴黎出版了传教士阿米约（J. J. M. Amiot，中文名字为钱德明）根据旅居中国多年所收集的书面资料和感性印象而撰写的《中国音乐——从古到今》，这是第一部西方人按照当时欧洲音乐的理论和观念全面记述和探讨到18世纪为止的中国音乐乃至整个东方音乐的专著。它一方面使

欧洲人对中国音乐的历史和现状有一个比较系统和完整的了解；另一方面由于它是用与中国传统理论不同的、近代西方的理论进行叙述的，所以它对当今中国音乐学家研究当时的中国音乐也有不容忽视的历史价值。另一个有据可查的、中国民歌传入西方的例子是《茉莉花》。1804年它首次载于英国地理学家贝罗（J. Bello）的《中国旅行记》，作者称它“旋律朴素”，“由类似吉他的乐器伴奏”，“似乎是全国最流行的歌曲之一”。

1792年英国的威廉·琼斯（W. Jones）发表了《论印度音乐的调式》，这是宗主国对殖民地音乐所做的第一次严肃认真的学术性探讨，向西方展示了作为印度古典音乐核心与灵魂的、与欧洲调式理论迥然不同的拉格（Raga）体系。18世纪末特别值得提到的是法国学者安德列·维罗托（A.Villoteau）对近东古代音乐所进行的系统研究。他是1797年随拿破仑远征军到埃及的学者之一。在那里他进行了具有明确学术目的的活动，从实地挖掘出一批比较完整、准确的历史资料，回国后加以系统的整理分析，先后撰写了《古代埃及音乐的回顾》、《关于埃及音乐的现状》、《有关东方乐器的历史、技术和文献的研究》。这些研究成果的问世使得欧洲学术界的视野豁然开朗，对于纠正当时欧洲人普遍认为“东方音乐是没有逻辑的、比较低级的”这种偏见起到了积极的作用，从此近东音乐作为一个重要的领域进入到西方的学术研究之中。1842年奥地利历史学家基瑟维特根据中世纪阿拉伯学者的手稿和其他资料撰写了概论性的著作《阿拉伯人的音乐》。他在该书中较系统地论述了阿拉伯音体系的生成原理和调式特点，第一次指出了

四音列和五音列（Thabaka）是其旋律构成的基础。同时还论证了古希腊音乐理论对阿拉伯音乐，以及阿拉伯音乐对近代欧洲音乐的影响。但是由于这本书完全是他根据书面材料写成的，缺乏对活的音乐的亲身体验，所以在阿拉伯音乐的历史渊源和律制的论述上有不少偏颇和谬误，同时也不可能具体地分析阿拉伯音乐的形态特点。

进入19世纪后半期欧洲人对非欧洲地区音乐的注意力进一步增强，由旅行家、商人、传教士和殖民地官员记录的亚洲、非洲、美洲民族的音乐材料大量增加，各地博物馆收藏了许多非欧洲的乐器和有关音乐的文物与手稿，对这样丰富的材料进行系统的分类比较不仅有必要，而且有了可能。在这种情况下英国学者卡尔·安格尔（K.Angel）在《世界的乐器》和《古代各民族的音乐》等论著中首次对世界各民族音乐进行横向的分析比较，然后再将它们按历史发展的顺序加以排列。这些著作虽然没有什么新材料，但是他考察问题的角度和通过世界范围各民族音乐的横向比较来揭示人类音乐发展历史进程的尝试都是带有首创性的，可以说是开比较音乐研究风气之先。

然而到此为止，这一领域的研究工作绝大部分还不是有计划进行的，也没有形成比较系统科学的方法，而且几乎没有专业的音乐理论家到所研究的地区进行实地调查，对所谓异国民族音乐的描写分析还处于带有很强主观色彩的阶段，因此还谈不上构成一门独立的学科。至于当时欧洲专业作曲家对东方音乐几乎还处于一种愚昧无知的状态，还持一种盲目鄙视的态度。最典型的例子就是法国著名作曲家、音乐评论家柏辽兹1862年在一篇称做《中国的音乐形态》中那些无知而又狂妄的

言词："我们发现中国音乐是令人讨厌的。中国人歌唱时就像狗由于饥饿或受惊时的叫喊，或像猫被鱼骨头卡住时发出的嘶声……。"可以说到这一时期为止除了少数人外，欧洲整个社会对非西方音乐或者毫无了解，或者存在很盲目的偏见。因此建立一门以研究这个广大地区各民族音乐为其主要内容的学科尚不具备社会基础。

二、从比较音乐学到民族音乐学

1. 比较音乐学产生的历史背景

1877年爱迪生发明了留声机。这一装置的诞生对民族音乐的研究，特别是对一般人难以接触到的无文字民族的音乐的研究产生了无法估量的推动作用。正如孔斯特所指出的："没有发明留声机，民族音乐学就决不会发展成为一门独立的学科。"因为只有在使用这一器械之后，才有可能把不同民族和部族的音乐客观、实际地记录下来，才能避免单凭听觉进行记谱所带来的主观偏差，才有可能对记谱难以反映出来的音色、演奏演唱风格和技巧进行具体的比较分析，一句话才有可能形成民族音乐学独特的客观分析方法，在音乐学领域里实现民族学提出的以实地调查的方法研究各民族文化发展规律的要求。从1890年瓦尔特·福克斯（Walter Fewkes）使用录音机对美国帕萨马库迪和祖尼印第安人的歌曲进行录音起，先后有许多欧美学者从事这项工作，它产生的直接后果就是19世纪90年代首先在美国，随后1900年在奥地利科学院和1902年在德国柏林大学心理学研究所建立了音响档案馆，并随之形成了一套相对规范化的录音方法与要求，比较系统的音响资料分类、保存和分

析的方法。可以说录音机的发明和实际应用为这门学科的创建和独立发展奠定了物质和技术基础。

从19世纪下半叶起，以古典进化论为代表的民族学和人类学为它在音乐文化领域的研究工作提供了锐利的理论武器。如前所述古典进化论的基本思想是承认人类本质的一致性和由此导致的文化发展的单一性；文化发展由简单到复杂的直线性。为了寻找和印证这种规律，众多的学者开始对非欧洲诸民族，尤其是自然民族的文化进行了广泛、详尽的调查研究。他们以自然科学和人文科学相结合的方法，对这些民族文化的演进规律和过程进行了阐释。这股学术潮流无疑也给作为文化的一个侧面的异国音乐研究以极大的冲击和推动，无论在理论上还是在方法上都对这方面的研究产生了巨大的影响。不少人类学家，如达尔文（情欲说）、斯宾塞（语言说）、布歇尔（劳动节奏说）都直接论述过音乐起源和人类早期的音乐形态问题，部分人甚至还承担了自然民族音乐的研究工作。反过来直到今天相当数量的民族音乐学家仍然具有接受过民族学训练的教育背景。因而使得这两门学科从一开始就结下了不可分割的血缘关系。

除了以上来自音乐以外的原因之外，在欧洲发端于美术界的“东方主义”（Orientallsm）浪潮，特别是高更、凡高、莫奈、雷诺阿等印象派画家对东方绘画的偏爱，在许多国家的作曲界也迅速产生了反响。虽然在古典和浪漫主义时代都曾出现过所谓异国题材的作品，例如土耳其进行曲风格和中国艺术风格，但它们多数不过是对通过偶然途径得来的、某些非欧洲曲调的表面因素的模仿。而到了19世纪70年代，受这股东方主义

潮流的影响，西方作曲家对东方音乐的价值观念发生了巨大的变化。法国作曲家圣-桑斯在一篇文章中对这种变化做了生动、精辟的总结，并预言了未来的发展趋势："音乐在瞬间达到了现在发展阶段的边缘，现代和声（指传统的大小调和声——引者注）所产生的调式在与死亡搏斗。这是围绕着大小调的排他性而发生的，旧的调式消退了，其结果是如此丰富多样的东方调式进入到艺术中来。所有这一切将给濒于枯竭的旋律提供新的因素，它将进入到一个非常多样化的时代，和声学将根据它进行调整，几乎已无开拓余地的节奏将得到发展。"德彪西1889年在巴黎为庆祝法国大革命100周年而举行的万国博览会上曾多次聆听了东南亚传统打击乐的演出，他感慨地写道："爪哇的音乐有一种对位，与之相比帕列斯特里那的音乐不过是一种儿戏。"这些言词都在不同程度上反映了当时西方音乐界对了解非欧洲音乐的强烈渴望。同时德彪西、马勒、普契尼、拉威尔和里姆斯基-科萨科夫等都做了运用非欧洲音乐因素进行创作的尝试，并留下了为数不少体裁多样、风格一新的乐曲。这种音乐上追求"异国情调"（Exotic）的热潮也对学术研究提出了更高的要求。也就是说，对所谓异国音乐不能仅仅停留在经验性、偶然性的描述上，而应该用科学的方法和手段去更精确地把握它们，并且通过深入探讨其产生的社会与文化，更深刻地理解它们。虽然尚没有证据说明当时这些作曲家与从事这一领域研究的音乐学家有过直接的交往，但是这种对异国音乐知识的炽热渴求无疑是促成这一学科建立和发展的重要内在原因。

2. 学科的建立

19世纪80年代是作为一门独立学科的比较音乐学建立的年代。英国数学家、语言学家埃利斯（A. J. Ellis）在1881年发表了一部具有很高学术价值的著作《论乐音音高的历史》，由于这本书印数很少，后人难以找到，所以影响不大。而他的另一部著作则被认为具有学科奠基性质，它就是1884年发表的《关于存在非和声音阶的音振动计量的观察》，一年后经过增补更名为《论诸民族的音阶》。他在该书中首次创造了一种令人一目了然的、细密的音程计量体系——音分标记法，并以此发表和分析了他对希腊、阿拉伯、印度、缅甸、泰国、爪哇、中国、日本以及西非各种非十二平均律的五声和七声音阶进行测定的结果。以往对音阶中音程大小的描述或者仅停留在“窄的全音”、“宽的四度”这类极不准确的说明上，或者以不能使人简单明了地把握的、复杂的振动数比率来表示。这样人们就很难将各种非平均律音阶的音程进行比较。而埃利斯创造的音分体系则可以非常简明地表示出音程的大小。例如a：g＝435：386.67Hz；g：f＝386.67：343.71，一般人无法辨别出这两个音程哪个大哪个小。而埃利斯将平均律半音分割为100个等份，即100音分。这样一来事情就变得很简单了，即a：g：f＝2.200音分。如果用这种音分标记法表示非平均律的音程则显示出更为明显的长处。例如印度尼西亚甘美兰乐队木琴所奏出斯连德罗音阶的振动数比率为：

352　404.5　464.5　534　613　694　809

对于一般人来说这一串数字不能说明任何问题，而用音分来表示则变为：

240　240　240　240　240　240

这些不会使人误解的数字。它说明这种斯连德罗音阶是五平均律音阶，每个二度音程为6/5全音。总之这种音分体系使人们可以对各民族的音阶进行直接的比较，从而也就为比较音乐学这门以非欧洲音乐为研究对象的学科奠定了被各国学者普遍接受的、细密有效的科学基础。埃利斯自己正是运用了这种方法进行比较之后得出了这样的结论："音阶并非只有一种；也并非自然形成的；也不像赫尔姆霍尔茨非常出色地加以阐述的那样，是根据乐音的法则必然形成的，而是非常多样的，非常人工化的，又是非常随意的。"这种产生自科学实证的认识给当时西方世界对非欧洲音乐的固有观念带来了强烈的冲击。因此可以毫不夸张地称埃利斯为比较音乐学的奠基人之一。

与埃利斯这种泛民族、泛世界的"宏观"研究方法形成对比，在80年代在欧洲和美国开始出现了深人探讨一个部落的音乐风格这样的"微观"研究方式。正如前一节所述，这两种方式都是同一时期民族学研究经常采用的。率先进行这项研究工作的是美国的白克（Baker），他在1882年对纽约州塞涅加印第安人居住区进行了实地调查和记谱，随后在莱比锡发表了有关《北美印第安人的音乐》的论文，使它成为将民族学的实地考察与音乐学方面的记述相结合的最初研究成果。美国民族学家波阿斯也是推动音乐田野研究并且身体力行的领导人。他在进行民族学、人类学研究过程中认识到音乐和舞蹈作为各种文化之间传播媒介的重要性。他在1883～1884年赴美洲考察后发表的《中央的爱斯基摩人》（1888年）中论述了该部族的音乐文化，并提供了他在实地记录的乐谱。他在《原始的艺术》一

书中也特别强调了歌曲在人类学研究过程中的重要地位，并且主张把音乐与其他艺术结合起来进行综合探讨。他这种具有很强烈的民族学和人类学色彩的研究方式为民族音乐学的美国学派的形成奠定了基础，并造就了一批卓有成就的学者。

1886年德国学者卡尔·施图姆夫发表了《论贝拉克勒印第安人的歌曲》，这篇论文是纯粹探讨一个部落音乐的，其中特别着重对音阶与曲调结构的分析，故此被称做是民族音乐学的第一篇“真正的”论文。因为它的撰写方式是以一个部落为对象，重视构成旋律的各种因素，并将记谱加入论文中，从而为以后民族音乐学的论文确定了基本样式，同时也体现了由他开创的比较音乐学柏林学派的主要学术特点。

3. 柏林学派

本世纪初以施图姆夫为首，以设在柏林大学心理学研究所为中心形成了一个具有自己学术特色的学者群——柏林学派。他们都具有把乐音作为独立的东西，即作为按其内在法则运动的一种体系来研究的倾向。同时他们又把研究的对象与古典进化论的诸种概念相联系，力图通过理论思辨，梳理出人类音乐文化进化过程的线索与规律。后来这种考察又受到了民族学中文化传播主义的影响，尝试通过对不同地区和民族的音乐的对比探索，勾勒出古代人类音乐文化的传播路线与区域分布。属于这一学派的学者有奥托·阿伯拉罕（O.Abraham）、霍恩波斯特尔（E.M.v.Hornbostel）、拉赫曼（R.Lachmann）和萨克斯（C.Sachs）等。到本世纪30年代为止是这一学派取得显著业绩的黄金时代。他们先后对非欧洲许多民族的音乐文化进行了详细的考察，对他们的乐律与音阶做了细致的测量和分析对

比，探讨其形成与发展的规律，从而为民族音乐学的音阶论、旋律法、节奏法和乐器学等理论建设奠定了基础。

柏林学派的代表人物之一霍恩波斯特尔是一位最具影响力的、堪称著作等身的学者。他著述所涵盖的地理范围之广超过了当时所有的其他学者，并在探讨各种问题的过程中总结出许多研究的方法与技巧。他的完整书目刊登在1954年出版的《民族音乐学》第2期上。其中他与阿伯拉罕合写的《日本的音乐及其音体系》是他从音体系与旋律结构角度探讨诸种音乐文化的论文中的第一篇．该文确立了一种用以描述非西方音乐的方法，此后一段时间一直为许多学者沿用。这篇论文着重研究了日本音乐的各种音阶，它们在声乐和器乐中的种种不同以及在理论与实践上的差异，提供了许多计量音程大小的知识，并进行了记谱的尝试。相比之下对其节奏与曲式则没有更多的论述。在他以后的其他著作中也可以看到类似的研究重点和学术倾向。例如有关土耳其、印度、北美印第安人、新几内亚、苏门答腊音乐的论文。在他另外两篇论文中还可以了解到他探讨问题的不同方式。一篇是1928年出版的《非洲黑人音乐》，试图从不同地区和类型的各种黑人音乐中，抽取其中一些共同的特征，这可能反映了他受传播主义，特别是拉策尔的人类地理学和弗罗贝纽斯“西非文化圈论”的影响，但是他没有像传播学派那样明确提出造成这些共同音乐因素地理分布状况的成因。另一篇是1936年发表的《火地岛的歌谣》．与前一篇形成对比，他在这里仅对一首最简单的印第安歌曲的各个方面的要素做了详细的分析，可以说是“微观”式研究的典型。在他众多的论文中有关记谱问题和乐器学的几篇是对当时和后世有较

大实用价值的。其中包括1904年与阿伯拉罕合写的《留声机在比较音乐学研究中的重要性》、1909年的《关于异国旋律的记谱的建议》和1914年与萨克斯合作的《乐器分类法》。前两篇提出的一些记谱方法与设想为后来多数学者所采用，但尚不能达到他预期的统一规范的目的。而他们的乐器分类法则至今仍被普遍采用。与当时多数学者的兴趣不同，霍恩波斯特尔在大多数著作中避免探索音乐起源这一热门的课题。但是在少数几篇论文里他企图通过比较太平洋地区各种族之间各种乐器的调律方法，阐明人类音高观念的形成和进化过程，提出了"超吹五度"的理论。他论证了 $^{\sharp}f^{1}$ 音的产生是以先秦和古代苏美尔长度单位23厘米的律管为基础的，而这个 $^{\sharp}f^{1}$ 音是从非洲经过亚洲和南太平洋而至南美洲这一广大地区乐器的标准音，排箫和木琴的音阶均产生自由此音开始的五度圈。这种五度不是705音分的纯五度，而是678音分的较小的五度。然而霍恩波斯特尔是一位纯书斋学者，他终生未进行过田野考察，因此像德国传播学派的许多学者那样，提出的这种理论具有明显的思辨臆测的成分，因而遭到了许多人的反驳。也许他自己也意识到这方面的不足，所以尽管其著述甚丰，但始终未撰写过一本学科的概论性著作去全面地阐发他对一些根本性理论问题的观点。

在柏林学派中著述同样丰富而影响更大的要数萨克斯。他在1943年发表的《古代世界音乐的兴起》是一部把比较音乐学作为一门严谨的学问来探讨的著作。他对人类音乐的历史采用了进化论的观点来加以解释，从南美印第安人与斯里兰卡的土著居民维达人的最简单的音乐谈起，论述东方高级文化音乐和

古埃及、古美索不达米亚、古希腊和罗马人的音乐，以此证明世界上所有音乐文化均经由相同的几个发展阶段，经历了由简单到复杂的进化过程。而当今世界上不同音乐文化的差异，是由于它们处于进化过程的不同阶段的缘故。这种探讨问题的方式和观点存在着严重的弊端。它否认不同音乐与各自的社会、经济、宗教和文化的依存关系，抹煞了每个民族都有自己独特的音乐文化和历史，把各种复杂的音乐现象简化成一种发展模式，因而不能被接受。但是他在叙述过程中提出的某种音乐风格与某种文化模式的密切关系是颇有启发意义的。他的这种观点在其《世界舞蹈史》（1938年）中阐发得更为详尽。在该书中他认为，一种民族性格特别容易通过其音乐与舞蹈反映出来，这种看法已为人们普遍接受。但是他进而认为，依据某个民族的性格，便可以推知该民族舞蹈与音乐行为的特点。例如印第安祖尼人生性活泼，故而其曲调和舞蹈就充满生气；而南太平洋马奎萨斯岛居民性格“安宁”，反映在其音乐中则是经常出现延长音，舞蹈则往往采用坐式表演。这些看法固然可以引导人们去了解艺术与民族性格的联系，但将这种联系简单化和绝对化则是有害的，因为一种文化特质在其艺术中的表现往往是曲折的、复杂的过程，现实中常常存在许多矛盾的现象。这种简单化的解释会束缚人们更深入地研究一种文化和它在音乐与舞蹈中丰富多样的表现形式及其变化。在1946年的《艺术的共同福祉》中他对各门艺术之间的相互联系做了更加深入的研究。他试图证明在某种特定的文化和历史时期内，一切艺术都具有一些根本的特性。例如所谓的“普遍二重性”就是其中之一。他认为，世界上所有音乐都可以区分为两种基本类型：

由逻辑产生的和由情绪产生的。他把无文字社会的音乐均置于开头部分来论述，将其视为音乐的史前阶段。这也是他进化论思想的又一体现。在1959年再版的《比较音乐学》一书中他把以上的种种理论都统统包括进来，表现出对音乐类型划分的偏好，同时又加进了一些传播主义的观点。但该书忽视了对一种文化及其各种音乐表现形式的详细深入的分析。只着重谈了比较音乐学研究中普遍关注的一些课题，因而给人以只见森林不见树木之感，不过受当时学术潮流的影响他在这本书中对音乐在文化中扮演的角色问题给予了特别的关注。在他所有的著作中把民族音乐学作为一个整体来讨论的是他去世后由孔斯特汇编出版的《音乐的源泉》（1962年）。在这本书中里不再有以往著作的那种高瞻远瞩的风格，而代之以一种折中调和的态度，常常引用其他学者的话和观点，并对它们做出取舍评估。从总体而言他已扬弃了音乐进化论和传播主义的史学观，但从个别标题仍可以看到其痕迹，如希望通过研究非西方音乐弄清西方音乐初期的真实面貌等。他所探讨的内容也由早期思辨性的问题转向对音乐事实的描述，这一点甚至从其概念的变化中也可以看出来。例如“产生自情绪的音乐”变为“起伏不定的旋律”，“产生自逻辑的旋律”改为“步调统一的旋律”．他关于乐器学的文字则与其他著述不同，他对乐器结构的精深研究在其中得到了充分的体现。除了前述与霍恩波斯特尔合著的《乐器分类法》之外，《世界乐器百科全书》至今仍被视为权威性著作，其中包含了各种乐器名称的词源学释义和在不同语言中的变体以及各种乐器的构造和地区分布的详尽知识。萨克斯除了对音乐文化现象的历史进行富于哲理性的思辨之外，对

音乐的某种要素的发展历史也做了有益的探讨。1953年出版的《节奏与速度》所讨论的就是以往常常被人们忽略的这两种音乐要素的世界性历史发展逻辑。

属于柏林学派的拉赫曼是早期从事东方高级文化音乐全面研究的一位学者。1929年出版的《东方的音乐》是第一部将所有东方艺术音乐作为一个整体来讨论的著作。他在该书中首次指出印尼的帕台特（Patet）、印度的拉格（Raga）和阿拉伯的马卡姆（Makam）都具有旋律框架的意义，是当地音乐家用以即兴创作与演奏的基本因素。由于他将亚洲各国庞杂的资料归纳为一套便于一般人理解的体系，所以在当时的比较音乐学著述中是极其富有创见和才气的，而且至今仍不失为认识东方音乐全貌和它的基本规律的一部重要参考书。当然经过几十年的研究，现在已经出版了为数不少的分国专著，大家可以阅读它们以补充和修正这部通论性著作所阐述的各种问题。

除了通论性的著作和对一般理论问题进行阐述的论文之外，针对一个部落、一个地区的音乐而写的研究报告也构成柏林学派学术成果的一个重要方面。这些报告的撰写方式大多是遵从前述施图姆夫那篇《贝拉克勒印第安人歌曲》的模式，即以某一个部落为对象，偏重于旋律分析，将记谱纳入报告中。赫尔佐克的《普艾布罗与皮玛印第安人音乐风格之比较》（1938年）就是这类专题报告的典型。这篇报告对两种音乐分别做了分析，并把它们又分解为各种要素，例如声乐技巧、曲调、节奏、整体结构等形态特点，但相互间的比较则很简略，其中作为主体的是对这两种音乐的记谱。最后一节是对它们的音阶的研究，把歌曲中出现的种种音列一一抽取以供比较。他

的研究兴趣很广，对美洲印第安人、非洲、大洋洲以及西方民间音乐都做过探讨，并且依据它们的各种要素将其划分为不同的风格类型，相比之下他较少注意这些音乐的历史发展与变化，对它们受外来影响的问题也没有多做研究。

霍恩波斯特尔的另一位学生科林斯基主要不是根据地域，而是依据世界上各种音乐的基本要素来确定自己的研究专题的。在《速度的演进》（1959年）一书中他主张以乐曲每一分钟平均出现的音符数来确定音乐的速度，并依此分别统计了美洲印第安波尼人（139次）、尤马人（118次）和非洲达荷美人（150次）音乐的速度。他的《音调结构分类》（1961年）则对半音音阶中可能组合而成的各种音阶与曲调结构做了分类的尝试，对一些非平均律音也取其近似值而纳入他的体系中。他的这种研究分别从印第安人、黑人和渊源于英国的美国民歌中取样加以比较，找出它们各种不同的基本曲调类型和变体。在此过程中他采用了坐标式的音乐描写分析方法，使人更易于从视觉和统计学方面把握各种曲调类型的异同，这对于民族音乐形态学是一种有益的贡献，至今仍被视为分析和描写民族音乐的重要方法之一。

作为柏林学派成员之一的马里尤斯·施奈德(M.Schneider)是对该学派理论进行过较多批评的一位。1934年出版的《多声音乐的历史》是其著述中知名度较高的一部。该书不仅论述了从中世纪起欧洲多声音乐的发展，而且还对非欧洲民族的各种多声音乐的类型做了较细致的划分和分析，并运用类似于“德国文化圈论”的方法对它们所显示的历史层次做了尝试性的排列。他的这些理论虽然颇具新意，但说服力不足。另外他的著

作虽包含大量亲手采集来的乐谱，记录也相当精细和准确，但缺少关于采谱过程所发生的事项，例如参加演出的人数等说明。他为维列茨（Wellez）编的《新牛津音乐史》撰写了第一卷（1957年），这是一册有关非西方音乐的综合性著作。虽然施奈德一再表示，他不同意非欧洲音乐仅仅是人类音乐历史发展过程中的一个阶段的观点，但从其中关于无文字社会音乐的一节来看，他的见解仍与萨克斯相似，即把世界音乐视为一个单一的、多少是划一的发展过程。书中对“音乐的构”和“音乐在文化中的角色”这两个方面也给予了特别的关注。

以上我们叙述了柏林学派的众多学者在被称为比较音乐学的这一领域里所取得的业绩，尽管他们以古典进化论和传播主义为理论依据，其中许多带有思辨色彩的理论在今天看来已经过时，但他们的许多研究成果和严谨的治学方法至今仍具有很高的认识价值和实用价值。他们中的一些著名学者在第二次世界大战之前迁居到美国，在那里继续从事这一领域的研究和教学工作，促成了美国民族音乐学的迅速发展，并导致了德国和美国学派在战后的融合。

4. 巴托克和柯达伊对比较音乐学的贡献

我们在谈论这一阶段欧洲比较音乐学发展历史时，不应忘记东欧，特别是匈牙利学者对这门学科所做出的特殊贡献。巴托克作为本世纪著名的作曲家，他自认为民歌和民间音乐的研究与其音乐创作在其毕生的事业占有同等重要的地位。在1906～1918年间他主要致力于民歌的收集，在匈牙利、罗马尼亚、南斯拉夫、斯洛伐克、土耳其都留下了足迹，共收集到这些国家的民歌一万余首，并以他特有的严谨的方法进行记谱，

出版了三部民歌集子。1919～1928年他对这些民歌进行了分类和分析，并提出了一套依据曲调的节奏、歌词的行数和每行的音节数进行曲调分类的方法。这个时期他完成了对匈牙利和斯洛伐克民间音乐的研究，并发表了罗马尼亚民歌的研究成果。1929～1940年间他在从前的基础上对欧洲，特别是东欧诸民族和地区的民间音乐进行了认真的比较，力图描绘出东欧和中欧民间音乐的各个层次和平面图，既注意到它的共同性，也指出因种族和地区造成的差异。在他生命的最后5年（1941～1945年）他对以往的研究成果和经验进行了总结，这充分体现在3卷集的罗马尼亚民间音乐之中。

与欧美的其他学者相比，巴托克的研究有着明显的个性。他作为一个作曲家十分注重从音乐形态学角度对民间音乐进行比较分析，对前述国家和地区的民歌从音阶、调式、曲式、旋律线条与结构及音乐和语言的关系等方面作了深入的探讨，并提出了一套系统的方法，表现出很强的独创性。

巴托克十分强调广阔的研究视野，力求获得广泛的国际信息。在1919年发表的题为《比较音乐民俗学》的论文中，他提出了一个在该领域内进行国际合作的建议。他认为应努力使单个的民间音乐采集者加入到各国相关的公共机构中，而研究工作的国际性特点要求这些机构的工作目的和方法的统一。他还把拟定统一的记谱和分类体系视为最重要的任务。当然后来通过研究实践他又逐步认识到，各民族不同的材料要求采用不同的处理方式。概括起来讲巴托克的研究具有以下几个特点：

1）他在承认民族主义对于保存和研究本民族文化具有重要的鼓舞作用的同时，又强调不能因此而使自己的观察带有狭

隘民族主义的偏见。1937年他特别写了一篇题为《民歌研究和民族主义》的文章，提出应要求每一个研究者在可能的范围内具有最大的客观性。如果他从事材料的比较，那么在工作过程中他必须努力克制自己的民族主义感情.

2）他从研究匈牙利民间音乐入手，但很快就意识到不应使研究工作受国家和民族的局限。他所收集万余首民间旋律中，除了3700首是匈牙利的之外，还包括了罗马尼亚的3500首、捷克的3223首以及数以百计的土耳其、阿拉伯、塞尔维亚、保加利亚的民间音乐。随着探讨范围的拓宽，他确认："只有当确知哪些是纯粹匈牙利的民歌，哪些是明显地受到外来影响，到底接受了哪些外来的影响，然后我们才能立足于科学的基础上。"因此他几乎总是同时进行两三种民间音乐的研究与比较。他还提出了把地球上所有民族音乐还原成最初的若干种形式、若干种类型与风格的最终目标，从而把记述性的民俗音乐学上升到比较性的民族音乐学。为此他认为使用录音机和细密的、规范化的记谱是绝对必要的。

3）在《斯洛伐克的民歌》一书中他系统地提出了进行民歌分类的方法。他决定以诗句的结构和音节长短的节奏作为分类的依据。即分为2、3、4句词的旋律、不定型的旋律，并根据节奏（有附点的与无附点的）划分出各种类型，之后又按照等节拍和不等节拍再做进一步的划分。在具体分类中还要考虑到终止音、音域、各段的结构和旋法的功能等其他特点。在《匈牙利民众音乐体系》一书中他又提出了把各种动机和它们的变体加以划分的方法。他的这套音乐形态分类方法对后来的音乐学的分析理论的建设具有极大的指导意义。

4）巴托克还特别注意在研究中把音乐形态的分析与社会文化的其他方面相结合，把音乐现象置于更为广阔的民族与文化的历史和现实的联系之中。他强调音乐学与其他学科，例如文献学、语言学、舞蹈学、社会学和史学的联系，强调综合性研究的必要性，从而提出了作为一名民族音乐学家复杂的职业要求。

巴托克在从事研究工作之初就得到了匈牙利另一位著名作曲家、音乐学家佐尔坦·柯达伊（Zoltan Kodaly）的鼓舞与帮助。巴托克在自传中这样写道："在这方面我有幸得到了一位音乐学家柯达伊作为合作者，他以敏锐的洞察力和判断力，在音乐的每一个领域里给我以一些极其宝贵的指点和建议。"柯达伊从事比较音乐学研究有着与巴托克相似的经历。他也是从作曲而步入学术研究领域的。1906年他撰写了题为《匈牙利民歌的分节结构》的论文，以此取得了博士学位。在该文中他对自己收集来的加兰塔（Galanta）地区的150首民歌的歌词与旋律从形态学的角度进行了细致的分析和分类，并开始与巴托克合作。他当时的愿望是通过深入了解本国的民间音乐，特别是农民音乐创作出一种摆脱德国浪漫主义影响的、独立的匈牙利音乐。为此他跑遍匈牙利各地收集了民间音乐旋律三千余首，并根据自己田野工作的经验，提出了"关于新近一般民歌收集的方案"，对这项工作的原则、规范、方法、技术和注意事项都做了极富建设性的建议。从1930年起他在布达佩斯开设了民间音乐课，并在以往研究的基础上完成了重要的专著《论匈牙利民间音乐》．这本书的学术价值已不限于其研究对象本身，他在研究过程中所形成和采用的体系与方法都是极富独创性

的。该书已经翻译成中文出版，是迄今为止为数不多的、中文的外国民族音乐研究的参考书。

5. 欧洲其他国家的研究成果

在欧洲从事民歌研究和收集工作并做出卓越贡献的人还有不少，这里仅列举几位。在英语国家中战前最重要的音乐民俗学家是夏普（C.Sharp）。他既是英国民歌的收集者，又是流传于美国的英国民歌的研究家。他根据以往对格里高利圣咏调式的分类，发展出一种民间音乐的分类体系。他认为，由各种曲调的调式特征可以辨别出它们产生的历史时期；而这些调式所展示的调式体系又可以成为对曲调进行分类的基础。他最重要的著作《收集自南阿巴拉契亚山脉的英国民歌》（该山在北美洲，1932年），其中包含有数量庞大的民歌，同时运用了其调式系统对每首民歌都进行了分析，并在序言中全面地阐述了他本人对调式的构成及在音乐上的种种意义的独特见解。他的这种研究方式对一个时期英、美民族音乐学产生过影响，导致一些人仅调式与音阶的角度分析每一首歌曲，而忽视了对一种音乐的整体与风格的全面了解和研究。

另一位英语国家的民歌研究者是辛汉（J. P. Schinhan），他的研究方式与夏普相似，但更为深入些。在1957年出版的《叙事歌的音乐》中对每首歌曲都进行了记谱，并将这些歌曲中出现的各种音阶加以分类，做了详尽的曲式分析，但是也没有论及节奏问题。由此看来除了萨克斯之外，在第二次世界大战之前及此后的一段时间里欧洲的民族音乐学中普遍忽略了对节奏因素的研究。尽管如此，它们的价值仍远远胜过那些采集自世界各地，但未进行任何分析与形态分类的民歌集。

属于这一学术方向的另一本有价值的著作是查波勒克斯的《旋律历史的基石》（1959年）。在书中作者提出了“世界各地音乐旋律运动的历史是受某些基本法则支配的”。他研究的目的在于探索音乐的历史，排列出音乐中种种现象出现的时间顺序，从而获得一幅比较详尽明确的音乐历史画卷。在这本书中作者充分运用了有关这一课题的西方与东方的音乐文献和资料。虽然他的某些结论尚待研究，但是这种将西方与非西方音乐的资料同时运用于一书中，同时对这些音乐文化在一书中加以探讨的做法是具有开创精神的，直到现今这种讨论问题的方式仍不可多得。

6. 美国学派

前面我们集中介绍了从埃利斯发表《论诸民族的音阶》以来在比较音乐学这一学术领域里欧洲学者们，特别是柏林学派的学者们所取得的成果。几乎与此同时，美国的学者在同一学术范畴里也进行了具有自己特色的探索工作。虽然在这门学科中美国学派与柏林学派的理论对立不像民族学那样严重和明显，但是两者在对象的选择、研究的重点、研究的方法和目的以及与其他学科的联系上的确存在着比较明显的差异，而且这些差异在学科建立之后的头几十年内表现得更为明显一些。

与欧洲的比较音乐学不同，美国的这一领域是在具有强烈批判进化论与批判文化传播主义的波阿斯民族学学派的影响下发展起来的。如前所述，波阿斯本人就从事过大量的印第安人和爱斯基摩人音乐的收集与研究工作，因此可以说他形成的学术风格与研究方法一直到50年代为止被许多美国学者所采用和借鉴。这主要表现在强调田野工作和重视对对象所在文化的考

察与描写，即十分关注音乐在文化中扮演的角色的问题，因而表现出鲜明的文化人类学背景。美国学派的早期研究对象是单个部族，尤其是印第安部族的音乐文化。他们从田野工作人手，既采录音乐，也对与之有关的文化习俗的各个方面进行详尽的调查，由此获得对该种音乐文化的全面的认识，最终形成包括记谱在内的周详的考察报告。他们的研究目的更多是为了通过音乐去了解那里的人，那里的人的行为方式。美国学派主张用该部族或民族自身的标准去理解和评价它的音乐文化，而较少以其他民族，特别是西方民族的标准去衡量它，较少将它与其他民族的音乐进行比较；不主张按照古典进化论的观点将某一民族的音乐置于人类音乐进化的链条之中，认为每一民族都有自己独一无二的音乐历史，它是伴随着其整个文化而存在和发展的，不能将它简单地看做是进化过程中某一阶段的产物，更不想以此作为主观地勾画人类音乐进化线索的一个环节。因此美国学者更多取得的是帮助人们认识“某种音乐是什么样的”和从该音乐所处的文化环境回答“它为什么是这样的”这类实证性的成果，而较少提出富有思辨性的、同时还带有明显主观色彩的种种假说和理论，例如像霍恩波斯特尔那样。

美国学派具有很强的人类学背景的重要原因是因为它的不少学者都接受过相当系统的这门学科的专业训练。他们或者先从民族学和人类学，或者先从音乐学研究人手，继而被另一学科所吸引，然后再去接受这方面的训练，最终成为“跨在音乐学与民族学分界线上”的学者。他们更热心探讨的是人和他们的文化，而不是乐音的构造和音乐的形态分析。他们正是想通

过前者去回答“为什么是这样”的问题，而避免只知道“是什么样”，或者仅根据一些假说和思辨去回答“为什么”的问题。与美国学者相比，欧洲的民族音乐学家在进人这门学科之前往往都已经是受过音乐方面完备训练的音乐学专家，在音乐史学和体系音乐学方面已经有比较成熟的经验，他们有时也对无文字社会的音乐文化感兴趣，但目的是藉此再造人类早期发展阶段的音乐历史，以此去印证他们的种种学说。而更多的时候他们对东方的艺术音乐表现出更强烈的兴趣，因此在这一阶段关于印度、印尼、日本、中国以及阿拉伯、波斯这些具有悠久历史传统，并且多数有较系统理论的音乐文化基本上都是由欧洲的学者们进行探讨的；而美国的民族音乐学家则多集中于研究美国或美洲无文字部落，特别是印第安人的音乐。可以这样认为，在战前的欧洲这门学科具有较为宽泛的视野和研究对象，而美国则基本上局限于对自身土著民族音乐的研究。前者具有比较明显的历史意识，后者由于史料的制约，因而表现出一定程度上的非历史倾向。

当然上面谈的只是两者在理论思想上的倾向而已，无论是在欧洲还是在美国都有不少人不属于这两个本来界线就不十分明确的学派的，尤其是在30年代由于政治原因，许多欧洲学者相继流亡到美国，这样也就使得再做这样的划分变得不可能和没有必要了。

继波阿斯之后美国民族音乐学家中成绩比较突出的是丹斯默尔女士（F.Dansmore）。她专门研究北美印第安人的音乐，在美国民族学研究署的资助下首先开始了印第安人音乐的采录工作。她的许多专著和论文（其中最著名的是《提顿山脉苏族

印第安人的音乐》，1918年）为我们提供了数量可观的记谱，并且对每首民歌都提供了来源背景，而且还论及了该部族的一般文化习俗。但她的记谱不及巴托克和赫尔佐克等人那么规范，另外缺乏一种整体性的概括和结论，也缺少关于该部族音乐统计学方面的报告，因而使他人难以把握其研究对象的全貌。她很少触及当时欧洲或美国其他人的理论观点，所以其研究基本上还停留在记述性的阶段，没有横向的对比，也缺少一种历史的意识，难以给他人以更多的启示，但她关于具体对象的调查研究都是十分扎实可靠的，至今仍不失其资料价值。

另一位美国民族音乐学家西格（Ch.Seeger）的情况则与之相反，他的著述具有较强的理论性。与萨克斯相似，他试图在世界各种文化中构建相互有关联的音乐文化理论，探讨它们之间纵向与横向的关系。西格拟定了研究不同类型音乐文化的不同方法和不同的记谱方式。他的著作还比较多地论述了音乐学中各种研究方式与角度的相互关系问题，例如音乐历史的纵向研究与比较音乐学的横向研究、音乐本体与音乐文字描述、音乐家与音乐学家的关系等等。这些都是在各个时期音乐学研究中不断会碰到的、一些带有根本性的问题。西格在阐述中有一些精辟独到的见解，其中一些现今仍为美国学术界所称道。

作为从人类学入手转而研究音乐的早期代表人物是受教于赫尔佐克门下的麦克阿勒斯特（D.P.Mcallester）。他曾写过一些关于北美印第安人音乐的专论，在内容上往往是专门集中于一个部族的某一种类型的音乐，它们可以成为这种颇为专深的论文的典范。他的有关纳瓦荷印第安部族的《出征仪式的音乐》（1954年）就是这样一篇专门记述该族“出征仪式”上音

乐的研究报告，其中附有他的一些记谱。该报告着意研究反映在其音乐行为上的种种文化价值，目的是通过它来阐释和验证作者本人所采用的民族学的研究方式。他的另一篇论文《培约特音乐》（Peyote music，1949年）是对他从许多北美印第安部族中收集来的一组叫做“Peyote”的歌曲的共同音乐风格的研究，显然它的研究范围比前一篇要宽，包含了不同部族之间同一类型音乐的比较，而且更专注于对音乐本身的研究，但它仍然强调音乐与人的其他习俗的关系，音乐与印第安人价值观的关系问题。这些报告可以被看做是那个时代从民族学角度探讨音乐问题的一种典型样式，在一定程度上也可以反映出战前美国民族音乐学研究问题的角度与方法。

另一位同样也是人类学家兼民族音乐学家的学者是瓦特曼（R. A. Wateran）。他原先是爵士音乐家，对美国黑人音乐和西非音乐以及大洋洲文化都做过深人研究。他尤其注重探讨非洲音乐对美国黑人音乐的影响问题，发表了《美国黑人音乐中的非洲影响》（1952年），对于阐释美国音乐传统为什么偏爱非洲音乐的一些基本因素这个问题有着重要的理论价值。这些课题最近几十年已有不少人进行了更为深人的研究，但瓦特曼早年的这些论述仍被视为这一领域研究的基础。

布朗森（B.H.Bronson）则是一位以研究英美民俗音乐见长的专家。他的学术方向与前面所介绍的几位有明显的区别，主要探讨英美各种民歌的许多变体之间相互的关系，为此对它们进行了客观的分类与分析。其代表著作是《论儿童叙事曲的传统音调》（1959年）。该书收集了英美传统文化中被认为是来自民间的叙事曲曲调一百多首，并详细地说明了各曲调之间

相互承传与变异的关系，分析了它们所使用的音阶与调式（但未做节奏与曲式上的分析）。后来他甚至还使用了计算机技术，将这些曲调的形态特征以打孔卡的方式加以分析。他是这一时期为数不多的从音乐形态角度研究民间音乐的美国学者，具有与欧洲学派相似的学术倾向。

除了以上这些专论之外，马尔姆（W.P.Malm）的那本《日本的音乐与乐器》也是值得提及的。它是50年代之前美国为数不多的研究亚洲高级文化的艺术音乐的论著之一。在该书中作者没有采用通常那种编年史体裁或按不同地区加以论述的方式，而只是就某些重要类型的日本音乐（诸如雅乐、能乐和宗教音乐）历史做了简略的概述，然后就分别叙述它们的构成及特征。接着又介绍了日本的几种主要乐器，如琵琶、尺八、筝、三弦等的形制，最后一章则讨论了日本的民间音乐。他的这本著作与诸如莱因哈德的《中国音乐》有明显的不同，后者采用的是编年体的形式，包含了许多谱例，而马尔姆却像50年代前的许多美国学者那样，把主要篇幅放在当代传统音乐的论述上，给人以一种缺乏历史意识之感，而且还存在谱例不足的缺点。但是该书开列了一张在日本的哪些地方可以听到这些音乐的单子，具有实用意义。

在50年代的美国还出现了一些对以往民族音乐学的理论与成果进行总结或批评的论文。这方面比较有代表性的是威尔格斯（D.K.Wolgus）的《自1898年以来对源自英国的美国民歌学术研究的回顾》（1959年），它是关于20世纪美国学者对本国民歌研究工作的总结，是一篇书目提要式的论文，虽然篇幅不长，但对民族音乐学中不同观念和理论的相互关系做了十分生

动的论述，尤其对歌词在音乐研究中的意义做了比较深入的分析。

7. 资料概况

至此我们较详细地介绍了从上个世纪80年代到本世纪50年代为止欧洲和美国在这一领域中的理论、成果和研究倾向，但所谈的只是其中较有代表性的、较有影响的一部分。要更深入地了解则需要掌握这方面的书目。事实上这方面的资料目录已经出版了不少。

孔斯特的《民族音乐学》中所开列的书目是其中项目最多、内容最广的一种。它包含了五千多个条目，并分作者、乐器、音乐诸要素、种族、国家以及期刊等项目将所有资料编成索引。从这份目录来看，关于亚洲地区和无文字社会的音乐资料最为充实，而最简略的是西方民间音乐。除此之外在底特律出版的《音乐书目》网罗了自1948年以来以几种文字出版的所有音乐期刊，并将其中论文的标题与作者逐一发表出来。还有大量散见于其他学科杂志上的论文，它们多是这门学科早期的研究成果。如果是英文的可以查阅《国际期刊目录》；如果是德文的可以查《德语期刊汇编》和《外语期刊汇编》。至于专题书目现在已有按地区出版的几种。希克森（J.Hickson）在印第安纳大学撰写的硕士论文就是他收集的关于北美印第安人音乐的书目，他对其中的不少篇目加了注释，列举了许多谱例的来源，尤其重要的是他收集了人种志方面各种出版物中有关印第安人的资料，为了解音乐文化的内涵提供了具体可靠的依据，它可以被视做是50年代对以往北美印第安音乐研究的一个总结。关于非洲音乐瓦雷（D.Varley）在1936年已编辑了一个书目，它的内容虽比不上希克森的深入，但范围却更广，例如

将唱片及活页乐谱也囊括其中。关于亚洲音乐的书目是由瓦特曼完成的（1947年），主要收集了东方高级文化中经过艺术化和城市化的音乐的种种资料，另外也包含少量民间音乐，所列资料除了大多数是西方学术界的出版物之外，也有不少是亚洲各国自己出版的书刊。关于欧洲民间音乐到50年代为止尚无完整的书目可查，但也刊载过一些分国的书目。拉丁美洲音乐的资料可以参见每年一期的《拉丁美洲研究手册》中音乐一项，以及吉伯特·切斯所著的《拉丁美洲音乐指南》（1962年）。至于经常性的论著介绍则见于《民族音乐学》这本美国出版的杂志，它在“当今音乐提要”中每年要提供数百项最新的专著和论文。其中以无文字社会音乐文化的资料最为详尽，其次是亚洲高级文化音乐，而欧洲民间音乐则很少予以关注。现在这项工作已经相当专题化，常围绕某一论题、某一学者进行介绍。除了这些已正式出版的文字之外，大量未出版的学位论文也是民族音乐学研究的重要财富，其目录亦见于《民族音乐学》杂志上。60年代以前的学位论文是由梅里阿姆汇编的。由美国音乐学学会出版的《音乐学博士论文大全》也是极有参考价值的，它依不同专题加以分类编辑，由人类学专业学生撰写的民族音乐学博士论文也包括在其中。由于舞蹈与音乐的密切联系，所以由盖图德在1960年发表的一篇论文中所提供的这方面的书目也是进行民族音乐学研究时可以参考的一份重要资料。

三、50年代以后民族音乐学发展的主要趋势

前面我们比较详细地介绍了从1885年埃利斯发表《论诸民

族的音阶》以来到本世纪50年代为止这门学科发展的基本状况和主要论著。从50年代末该学科更名为民族音乐学之后，虽然其基本研究领域没有根本的改变，但出现了一系列新的值得注意的倾向。

这种变化是以孔斯特的概论性著作《民族音乐学》（1959年）为开端的。虽然它的主要内容仍然是对这门学科以往历史及一些课题的综述，但它为这一研究领域确定了被多数学者所接受的学科称谓，并通过这一转变扩大了其探讨范围，例如“把外来音乐文化传入现象，即把不同性质的音乐要素相结合所产生的影响这类社会学方面的问题也作为自己的研究对象”，而不再局限于以地区和民族的音乐作为探讨的单位，从而增强了它的社会学的性质。另外它还把西洋民间音乐也归入其研究范畴，以此实现了民族音乐学与民俗音乐学的统一。但是在一些基本方面它还未脱离以往比较音乐学，特别是德奥的传统，西洋的艺术音乐与通俗音乐仍被严格地排除在学科探讨范畴之外。此外也没有把音乐作为人类文化行为的一个方面来加以深入的研究，没有系统地论述音乐在世界诸文化中所担当的角色，因而它还只是处于一种承前启后的过渡性著作的地位，不足以成为指导以后这门学科发展的经典性论著。不过作者长期以来在印度尼西亚从事甘美兰音乐的实地研究工作，积累了丰富的经验，因此他在书中对诸如现场采录工、记谱方法等方面提出的建议与忠告还是具有一定的参考价值的。另外它还有一节专门讨论培养民族音乐学家的种种可能途径，今天看来一些观念虽然已经显得陈旧，但仍可以给当今研究和教授民族音乐学的人以有益的启示。

1. 在美国的发展

60年代初出版的梅里阿姆的《音乐人类学》是对这门学科以后的发展影响最大的一部专著。在这部书中作者对民族音乐学的学科性质和任务做了明确系统的阐述。他指出："民族音乐学是由音乐学和民族学这两个不同的部分组成的，可以认为它的主要任务是并不强调任何一方，而是采用把双方都考虑进来的这种特征性的方法，使之融为一体"，因而使这门学科具有二重性。"有的研究家把音乐的结构作为一个自成体系的领域从技术上进行研究，而其他的研究家则把音乐作为人类文化的有机部分，或者是作为较大整体中的必需部分来加以研究。"正是基于这种状况他对该学科提出了"文化中的音乐研究"这个定义，并进一步指出音乐是"由构成其文化的人们的价值观、态度与信念形成的人类行为过程的结果，乐音无非是人们为自己创造出来的东西，要研究音乐，就要研究人类的行为，而不能仅仅把这种研究归结为对乐音的理解"．梅里阿姆的这些观点过去有不少学者在理论上都阐释过，在实践上也是朝这个方向努力的，但是如此明确地指出民族音乐学的两重属性，如此强调它的人文科学的性质，如此强调音乐研究与文化研究的关系则是第一次。可以说梅里阿姆这部著作是美国波阿斯学派理论的继承和发展，是它在新时代的实践和充实。与乐音的结构相比，更侧重于研究音乐在文化中所起的作用以及音乐在人类更广泛的社会、文化联系中的功能，这种学术倾向便成为50年代以后美国乃至其他许多国家民族音乐学研究的主要特征之一。

在这部著作中作者还对民族音乐学的工作过程、研究目的

和任务做了比较系统的概括和评述。关于工作过程他归纳了三个阶段：第一是资料收集，它涉及到有关手段、调查目的、方法以及技术性的各种复杂问题，在下一节我们将详细介绍其理论与方法。第二阶段是对所收集资料进行的两种分析，一种是与民族志和民族学资料相对照，从而获得更全面的、前后一致的关于对象所在社会的音乐习俗与活动的知识；另一种是进行技术性分析，它要求研究者掌握记谱和结构分析的特殊技术，有时还需要有某种专门的装置。第三阶段是把经分析的资料和所得到的结果与民族音乐学中的其他成果与结论以及广义的社会科学和人文科学的成果进行对比研究，尤其是通过与人类学和民族学相结合，去丰富这两门学科的成果。

关于民族音乐学的研究目的作者归纳了这样三个方面。第一是出于对非西方音乐的同情、支持的立场，力图通过其收集来的资料和研究成果向世界展示它的研究对象的价值，从而引起人们对非西方音乐的重视，以此抗衡根深蒂固的欧洲中心论。第二个目的是拯救迅速消亡的各种类型的古典和民间音乐。由于西方音乐的冲击，再加上现代传播手段的巨大影响力，不少以口传心授为承传方式的民族音乐正随着一代艺人的去世而不断消失，因此记录和收集它们已成为保护世界音乐文化的一项十分紧迫的任务，这一点已为许多有识之士所认同。然而在强调拯救传统音乐的迫切性和原封不动地保存它们的必要性的同时，人们却往往忽视了变化的必然性，并时常夸大了对传统音乐衰亡的忧虑。梅里阿姆认为，音乐是文化中最有顽强生命力的因素之一。一些民族的例子说明，虽然由于种种原因，社会和文化发生了重大的变化，音乐的许多表面因素也随

之改观，但它带有本质性的因素却常常顽强地保存下来，传统并没有因此而衰落。印第安人和美洲黑人音乐的情况就是典型的例子。在北美印第安人的确受到了白人的排挤和残害，文化受到极大的破坏，但他们的音乐传统并没有消亡，在那里它仍作为一种有生命力的体系而与欧洲风格并存。非洲黑人从1525年起就被作为奴隶运送到了巴西，虽然经过几个世纪的种种劫难，但黑人音乐在巴西仍保持着强大的势力。当然它们已不可能是原封不动的，而是经过了变化发展的印第安人、黑人的音乐。所以梅里阿姆认为，既然变化是人类经验中的永恒的因素，即使努力去推迟或阻止，变化还是不可避免的，那么光是保存就不能成为民族音乐学的唯一的目的，而应该在此同时去研究传统音乐的变化过程，研究其他因素、其他音乐对传统的影响和由此产生的效应。如果说在此之前的比较音乐学和民族音乐学主要的探讨对象是各民族固有的、地道的传统音乐文化的话，那么从梅里阿姆的这一观点提出之后，学者们开始关注各种音乐的变异与发展，不同音乐碰撞之后所产生的结果等问题，也就是说不再局限于对传统音乐的静态研究，而是努力去把握其运动变化的过程及其规律。这也就成为从50年代起这门学科发展的又一个新的特征。他总结的民族音乐学的第三个目的就是把音乐看做是能够用以加深理解世界的传达手段。这种观点与以往那种将音乐当做世界性的语言的看法是有根本区别的。研究民族音乐的人们一贯拒绝后一种观点。早在1941年美国学者西格就已经写道：“当然我们必须注意避免把音乐作为一种世界语的错误。音乐共同体的数量虽然可能没有语言的共同体那么多，但世界上还是有音乐的共同体的，而且其中有

许多是不可能相互沟通的。”赫尔佐克也支持他的这种看法。而民族音乐者学者中把音乐作为理解世界的手段这种观点则是立足于对所研究对象的尊重和深入的探索的基础之上。研究者和有一定准备的听众通过音乐去理解它所存在的社会结构和人文环境，并最终达到理解这个民族的目的，这时音乐才可能成为理解世界的传达手段，音乐研究的成果才可能有助于对人的理解和认识。最近30年来不少民族音乐学家正为此目的做了大量的努力。他们一方面邀请非西方的优秀传统艺术团体和艺术家到欧美演出，举办各种艺术节。与之相伴随的是各种讲座、传播媒介的宣传介绍。在这种条件下音乐的确成了理解其他民族文化的传达手段，并且不仅是学者们理解，而且对一般听众也可以在一定程度上达到此目的。因此可以认为，通过有准备的音乐交流去促成各民族间的相互沟通，这已成为近年来民族音乐学发展的又一个比较鲜明的特征。

从50年代起活跃在美国民族音乐学研究领域的另一位学者是曼特尔·胡德。他是孔斯特的学生，其研究重点也是印尼的甘美兰音乐，以《爪哇音乐中作为调式决定因素的核心音》这篇论文在荷兰的阿姆斯特丹大学取得博士学位。之后发表过数十篇有关印尼音乐的论文，涉及甘美兰乐队与乐器、音阶体系、多声结构等方面。80年代出版的《甘美兰音乐的演进》则探讨了过去学术界几乎没有涉及的这种乐队合奏形式的发展历史过程，分析了东南亚的锣群文化与铜鼓的渊源关系，通过大量的实物比较，勾勒出如何从各种铜鼓演化成现在广泛分布于东南亚地区的、样式繁多的釜锣的历史线索，为研究漫长的、无文字社会的音乐历史提供了一种新的途径与方法。胡德在加

利福尼亚大学洛杉矶分校的民族音乐学系任系主任期间，在教授印尼音乐的过程中首创了一种参与式的教学方法，即学生不仅通过书籍、录音、电影图片和教师的理论讲授去认识所学的音乐，而且通过自己参加这种音乐的合奏，掌握其中的一两件乐器，深入地了解这种音乐的结构，亲身感受这种音乐的特有韵味，从而培养学生对它的兴趣．胡德倡导的这种方法很快为美国乃至欧洲的一些国家的大学所接受，纷纷开设起这类课程．教师或者是从印尼、印度、阿拉伯、伊朗、日本、韩国等地聘请，或者是派人到当地学习后再回国教授．为了教学需要各大学还从这些国家引进了不少乐器，其中以印尼的甘美兰为最多，因为这种合奏形式既有特色，又便于集体教学，仅美国现在就有供120个乐队用的甘美兰乐器．通过这一系列的努力使民族音乐学这个专业呈现出一种理论与实践并重的局面，不仅使音乐学专业的学生提高了学习的积极性，而且也吸引了其他专业的学生来选修这门充满了异国情调的课程．可以认为，由胡德倡导的这种参与式教学研究方法已经成为50年代以后美国乃至欧洲民族音乐学发展的一个重要特征．

他的这种做法还导致产生培养学生所谓“双重音乐能力”的构想．学者们普遍接受这种观念，以期对非母系的音乐文化做出客观的陈述，或者以此方式获得这些文化的音乐风格和音乐行为的精髓，自觉地、自然地运用其他文化的音乐语汇进行演奏和创作．受胡德的这种观念的影响，民族音乐学家从事田野工作的立场和态度也发生了很大的变化，他们已不再是一个单纯的调查者和旁观者，而是以虚心求教的态度去从事研究，以当地的传统音乐家为师．这种做法也促使这些本地的音乐家

在该国地位的提高，从而促使当地政府重视自己的传统艺术，并最终导致一些濒于衰亡的艺术门类在一定程度上得到复兴。

除此之外胡德对民族音乐学理论建设也有建树。1971年出版了一部概论性的著作《民族音乐学家》。它是综合了以往美国和德国学派的理论思想，取两家之长，并以他自己多年来研究印尼音乐的实际经验为基础，提出了“以音乐为研究主题，同时也包括与之有关的诸多学科研究”的学科定义。他还详细地论述了如何培养民族音乐学家的一系列方法。全书共分八章，即音乐的读写能力、记谱法、乐器的描写和分析研究、田野工作方法与人的关系、田野工作方法与技术的关系、风格原则的探索、科学方法和实验室、通讯以及附录等。它既是对这门学科理论和方法的全面论述，又是一本比较系统的教科书。可以说它是50年代以来有相当分量的概论性著作。

涅特尔是战后另一位有影响，并且至今仍不断有成果问世的美国民族音乐学家，现任美国民族音乐学会主席、伊利诺州立大学音乐学系主任。他早年专事北美印第安人音乐的研究，先后发表了《北美印第安音乐的风格》、《原始音乐文化》、《北美印第安的多声音乐》、《黑脚印第安人音乐文化的研究》等。稍后他把目光转到民族音乐学传统的研究范围以外，1957年发表了《底特律城市民间音乐的初步考察》的论文，从而开始了城市民族音乐学的研究。以后相继发表了《美国民间音乐导论》、《西方文明对北美印第安音乐的一些影响》、《关于北美城市民间音乐》等多篇专论。在这些文章中他以美国人类学的那种注重调查不同社会集群的文化行为的立场，论述了美国城市在不同时期、不同地区和种族中各种音乐风格和

体裁的形成过程，考察了它们是如何相互影响和由此产生的种种效应，同时也研究了其他地区和民族的音乐传人美国后产生的各种问题。他的这一研究方向带来了民族音乐学这门学科基本性质的变革，即由原来以“非我”传统音乐研究，变为对人类各种类型音乐及其相应文化行为的研究，使民族音乐学与音乐学的其他学科的区别已不再是对象的不同，而仅仅是立场和方法上的差异。循此思路，涅特尔进而尝试对历来属于西方音乐史学研究范围的西方艺术音乐进行民族音乐学式的研究，在1989年发表了《一个民族音乐学家怎样看待莫差特》的文章，试图以一个局外人（即具有非西方文化背景，甚至是非地球人）的立场对莫差特这位大师重新进行审视和考察，从而形成将西方艺术音乐与世界其他音乐文化置于同等地位的研究倾向。这类文章目前虽然数量还不多，但是这种新的探讨角度在一定程度上预示着对西方音乐史学研究与民族音乐学学科界线的突破，因而将带来学科分工和研究方法的某些变革。当然这种突破在某种意义上也是追随美国人类学发展的结果。这一时期美国的人类学家认为，人类学的种种研究方法不但要用来探讨学者自身文化背景之外的诸种文化，而且也要用来研究自身所属的文化。除了美国之外其他国籍的同类学者也开始研究各自的母系文化，甚至一些原来属于无文字社会的国家也出现了研究自身音乐文化的音乐学家。这样也就加强了这种观点：“一位民族音乐学家能够从事其自身所属文化的研究。”当然这种倾向将会造成民族音乐学家与音乐史学家、社会学家、心理学家研究工作的重叠现象，但他们深信，由研究非母系文化所学到的种种方法和看问题的角度不但可以有效运用于西方艺

术音乐研究，而且还有助于揭示过去用一般音乐学的方法无法发现的问题。正像这门学科早期的状况那样，由于想了解人类普遍的音乐行为，而去接触其母系以外的文化，现在情况又翻转过来，他们又把以往研究非西方文化所获得的知识和方法，应用于对自身文化的研究之中，以此克服以往音乐史学只重视对大作曲家生平和成品进行分析研究的偏向。涅特尔的这种尝试为这门学科开辟了更为广阔的研究领域。

除此之外涅特尔在1964年出版的《民族音乐学理论与方法》一书对以往几十年这门学科的历史做了全面的总结，并对它进行了学科界定，在此基础上他以较多的篇幅探讨了研究者考察问题的立场和在此过程中的基本方法论问题。全书共分九章并加上一个附录。具体是：（1）什么是民族音乐学；（2）民族音乐学研究方面的参考资料（即介绍过去几十年这方面的主要论著）；（3）田野工作；（4）民族音乐的记谱问题；（5）音乐作品的描述；（6）音乐风格的本质与风格描述的一些理论及实际操作方法；（7）民族音乐的乐器分类；（8）从历史与地理角度看音乐在文化中扮演的角色；（9）文化中音乐的内涵与沟通；附录：民族音乐学方面的基础性、准备性问题及其实习工作。1982年他又根据这十几年间出现的新趋势对该书做了全面修订。现在这本书可以看做是美国民族音乐学教学的一本比较全面的教科书，为许多大学所采用。本章在写作过程中也从中吸取了不少内容。

2. 在欧洲的发展

这段时间民族音乐学在欧洲和日本也有了一定程度的发展，但已缺少本世纪初的那种影响力。当然柏林的比较音乐学

研究所仍然是在欧洲有一定影响的学术机构。它的研究重点仍然是非欧洲地区的音乐，尤其是对传播这一广大地区高级文化的艺术音乐做出了很大的贡献，这项工作包括出版了十几本这一研究领域的专著、建立了音乐资料库、出版了近百张宝贵的学术性唱片。尤其值得称道的是在联合国教科文组织的支持下定期邀请东方国家的艺术家到柏林举行艺术节，除演出外还举办学术讲座。

在这一期间对比较音乐学和民族音乐学做出较大理论贡献的欧洲学者有三位。首先谈谈瓦尔特·维奥拉。他是研究德国民间音乐的专家，早年曾在弗赖堡德国民歌资料馆工作，后来致力于探讨西洋音乐的各种体裁的历史以及它们与欧洲民间音乐的关系，同时也写过不少阐述民族音乐学的一些基本问题的专论。由于他的研究范围跨音乐史学和民族音乐学两个领域，所以他也以史学家的兴趣和眼光去探讨世界上所有音乐文化的历史层次划分问题（这方面与有些萨克斯相似），写下了《四个时代的音乐》一书（1961年），从历史进化的角度把人类音乐的发展过程划分为：史前时代、古典（古希腊和东方）音乐文化高度发展的时代、工艺时代和全球工业文化的时代。维奥拉的这种研究推动了民族音乐学中以往被忽视了的历史研究的趋向。在此之前他的论著《欧洲民间音乐与西方音乐艺术》（1957年）也是他将音乐民俗学与音乐史学研究相结合的一个尝试。总之他作为一个在历史音乐学和体系音乐学领域造诣颇深的学者在探讨民族音乐学课题时所提出的问题和得出的结论是有独到之处和很具深度的。他把整个音乐世界作为一个整体来研究，同时又准确地分析一种文化的艺术音乐与民间音乐的

相互关系，提出了以往音乐史学研究所没有的新鲜观点。

德国的另一位在这一领域有一定建树的学者是库尔特·莱因哈德（K.Reinhard）。他虽然在学科理论上没有太多的独特见解（1968年曾写过一本《音乐民族学导论》），但对东方几个国家的音乐文化做过比较扎实的研究。代表性著作有《缅甸音乐》（1938年，是他的博士论文）、《中国音乐》（1956年）、《土耳其音乐》（1962年）。其中《中国音乐》一书是根据第二手材料写成的，侧重点在音乐历史方面。战后主要从事柏林音响档案馆的重建工作（这一机构原来由霍恩波斯特尔在世纪初时建立，第二次世界大战期间几乎全部毁于战火）。他在重建和掌管这一档案馆期间积累了丰富的经验，写过多篇如何收集录音资料的论文，并为如何收藏和整理音响资料确定了一种在德国被普遍采用的模式（详见《柏林音响档案馆》这篇论文）。他作为柏林自由大学音乐系的负责人对民族音乐学专业的设立和教学做出过重要的贡献。

作为莱因哈德的继任者在当今德国最有影响的民族音乐学家是约瑟夫·库克尔茨（J. Kuckertz）。他早年从师施奈德，主要从事罗马尼亚民间音乐研究。1962年以《巴托克所收集的罗马尼亚民歌的形态变异》这篇论文获得博士学位。随后转攻印度音乐。1967年在科隆大学撰写了《南印度卡纳提克音乐的形式与旋律结构》，取得了教师资格。在这篇论文中他以丰富的谱例分析了以往民族音乐学研究得不多的南印度音乐旋律构成的基本特征和各种变化的可能性，并以跨民族比较的方法将它们与阿拉伯、伊朗和北印度即兴演奏的艺术音乐做了仔细的对比，指出它们之间的联系与区别。库克尔茨的这本论著是继

巴托克之后专注于民族音乐形态研究的一项重要的成果．在只注重探讨上下文关系，而较少研究文中应有之义的民族音乐学学术潮流之中，他继承柏林学派注重分析音乐内部结构的传统，在这方面继续做出了不懈的努力，这是值得肯定的．在研究非欧洲音乐过程中他表现出较强的历史意识．他不仅研究印度、中东以及欧洲现存的传统音乐，而且还注意这些地区在不同历史阶段的音乐变化．例如他写有《14世纪多声音乐的作曲技法》、《拉巴卜的起源和发展》、《19世纪的南印度音乐》等．在学科理论上则仍主要继承柏林学派的基本观点，如在音乐起源问题、音乐进化的阶段划分问题、民族音乐学的研究范围、乐器分类法等方面均可以发现霍恩波斯特尔和萨克斯学术思想的影响．这方面的论著有1968年出版的《民族音乐学导论》和1972年在东京的讲稿．目前他在柏林技术大学任音乐学系系主任．

50年代起活跃在奥地利的这一领域里的是瓦尔特·格拉夫（W.Graf）。他是拉赫（Lach）的学生．拉赫是比较音乐学维也纳学派的创始人之一．他的贡献在于从生物学、生理学与物理学相结合方面丰富了比较音乐学的研究内容，从自然科学的角度去理解和解释音乐现象，从而使对音乐的探讨更具有鲜明的科学性．1938年纳粹德国占领了奥地利，他被迫退休．他的许多学生都改变了研究方向，唯独格拉夫继续坚持了维也纳学派的科学传统，并将它推向前进．他除学习音乐学、心理学、哲学、语言学之外，还学习了人类学和民族学．他对拉赫的发展理论和科普斯的文化圈论做了独立的思考，得出了这样的结论：假如自然因素和从环境中获得的经验便是发展的原因的

话，那么人们是无法充分和详细地理解推动文化发展的各种力量、它们的竞争和盛衰的，因此应该区分生物因素和文化因素的作用，认识它们各自的特性。早在1932年他撰写博士论文《关于德国对爱沙尼亚民歌的影响》时就已经表现出对方法论问题的兴趣。他从对音乐成品的基本思考开始，认为不可能通过逆向追溯单个音乐成品的成长过程而充分把握所起过作用的各种因素，所以他发展出一种方法：从对一般因素的认识中找出解决未知的、特殊的因素的钥匙，通过诸如比较的技巧获得对所缺少环节的认识。他称这种方法为“演绎法”（deduktiv）。在这方面他十分重视运用民族学的研究成果，以此来解释音乐现象。可以说他比梅里阿姆更早认识到音乐学与民族学相结合的重要性。当然格拉夫比美国学者更注重对音乐本体的分析研究，并通过它去深入探讨对音乐的体验问题。1962年他首次提出使用声谱仪去分析音乐现象。在以后的多篇论文中他反复探讨了将这种音响分析用于研究一些特殊音乐现象（例如约德尔唱法）和美学问题的可能性。在一篇论文中他对这种研究进行了阐释，认为：“音乐的音响体验是可以从声学和文化领域的特点方面加以评定的，其整个过程可以用客观上能够确定的声学特点去把握这种体验的主要特征，以便尽可能深入和可靠地揭示其音乐学方面的种种关联。……事实上也看不出有什么理由要把物理学——声学排除在研究之外。”例如从物理方面对某些催眠曲的特殊发声进行描写分析和研究，这对于探讨音乐体验和美学问题都是十分有意义的。格拉夫也反复强调，声谱仪只是通往具有更高价值的信号加工的一条途径，现代计算机与声谱仪的结合应用可以为音响的分析与研究

提供一种更为科学准确的手段.

他的学生弗兰茨·福德迈尔（F.Foerdermaryr）正是循此途径在音响分析方面取得重要成果而成为维也纳大学音乐学系系主任和教授的。1971年他撰写了任教资格论文《非欧洲音乐中的歌唱发声——论比较音乐学的方法》. 他借用声谱仪分析探讨歌唱风格，其中包括对发声过程（发声开始、声音的连接、一定程度上稳定的频率、声音的结束）、歌唱发声的功能(发声的类型标准、风格标准)、歌唱发声与语言的关系和与乐器的关系的研究。这篇论文成功地将现代自然科学的技术手段与方法运用到非欧洲音乐的诸参数（不限于音高一项）的分析中去，典型地体现了维也纳学派的学术传统。他通过声谱仪测定所提供的准确频谱和数据，为探讨以民族音乐学的一般经验性方法难以把握的诸民族歌唱发声特征问题奠定了坚实可靠的基础。这种自然科学与人文科学相结合的研究方式对于推动民族音乐学朝着更为客观深入的方向发展起了不容低估的作用。

目前活跃在奥地利民族音乐学领域的学者还有沃尔夫冈· 苏潘（W.Suppan）。他现在是格拉茨大学音乐学系的教授，他的《演奏音乐的人》是从民族学角度来探讨音乐问题的，在这一点上他与梅里阿姆比较接近。多伊奇（Deutsch）博士则侧重于研究心理声学问题，把音响分析与心理分析相结合，研究两者之间的内在联系。库比克（Kubik）博士专门从事非洲音乐的研究。他曾多年在黑非洲进行田野工作。先后在扎伊尔、赞比亚和津巴布维等地收集传统的和当代的音乐，撰写了大量的专著和论文，尤其注重研究外来音乐与非洲传统音乐融合而形成的现代非洲通俗音乐，并从社会学的角度阐释其

形成和发展的原因。

第四节　民族音乐学的现场工作方法

由于这门学科百余年来形成的传统以及它特殊的研究对象决定了它更多地注重活的音乐现象，而较少地与历史留存的文字材料打交道，所以现场工作就显得比其他学科在研究工作中居于更加突出和重要的地位，从而也就逐渐形成了一套独立的现场工作方法与技巧。

萨克斯在其《比较音乐学》一书中曾将民族音乐学的研究工作划分为现场工作与案头工作。现场工作又称为田野工作，指的是音乐资料的收集、在某个特定音乐文化环境中亲身体验的记述；案头工作则包括记谱、分析和结论的撰写。然而在今天这两项工作已难以在时间顺序上截然分开，因为人们在现场中常常也需要案头的文字工作。以往之所以做这样的区分是由于当时有些人，如霍恩波斯特尔，是几乎从来不去现场的，他们只是运用他人收集来的原始资料进行案头研究，于是形成了这样一种分工。当时的现场工作虽然在交通与设备方面条件远比现在差，但所面对的对象也相对简单：一位田野工作者先通过书刊或报章得知某个部落的所在地和粗略的情况，于是他便利用有限的交通工具到达那里，发现那些散居在一些村落中、远离西方文明的居民，接着便与他们交朋友，请他们唱歌跳舞，并打开录音机照实收录，直至当地人向他保证已将其歌舞倾囊献出，然后他便可以收拾所录得的资料打道回府了。事实上今天的情况已不可能那么简单，现场已变得错综复杂。当地

的传统文化虽然存在，但与外来文化的混合反而较之与固有文化的联系显得更为明显，而且会碰到拒绝表演、种种禁忌，以及受商业经济影响而出现的欺诈行为。另外现在民族音乐学已扩展到研究世界上一切文化的音乐，因此现场也可能就是研究者自己周围的环境，他就是其中的一分子，因此现在的现场工作已不再是指过去的那种对某个原始部族的一次常规的调查。

由于现在面对的是各种样式的复杂的文化和各种类型的音乐，这就要求从事现场工作时不得不谨慎地考虑到多方面的问题。首先必须根据各种现存的资料充实自己，并预先有一个大致的计划（即使临时会有所改动）。近年来学术界一直在强调现场工作的质量问题，故而陆续有讨论这一问题的论文问世，但它们都不是指导性的，而只是提出一些建议和经验。现场工作不是一项纯粹的学术性科研活动，其中也包括了艺术性的成分，涉及到调查者与当地人士的人际关系、感情联络等问题，而这些又都不能仅从书本中学到，所以，必须自己亲自去做这项工作。不过参考一些他人的经验,了解一下他人做这项工作时所做的计划和拟定的调查提纲还是会有所收益的,甚至知道一些行前的技术器械的准备要求也有好处。当然这些都只是参考性的。田野工作是一项高度人格化的工作,没有客观规范可循。

通过考察能带回一些资料（录音、记谱等）固然可贵，但更重要的是本人在当地所学到的有关当地音乐文化方面的知识和能力。而想达到这一目标就需要发展所谓的双重音乐能力。现场工作的某些方法对于研究各种形态的文化来说都是通用的，但另外一些则在调查民间音乐，部族音乐和亚洲高级文化音乐时各不相同。作为理想应该在此过程中尽可能多地学习当

地音乐的各个方面，但这并非一个人的力量所能及，因而不得不缩小工作对象的范围。如果缩减为一个点、一个村落，那么这一目标就较易达到。总之花一两年时间实地研究一个印第安部落的民族音乐学家，他了解某种音乐文化的所有方面的可能性要比研究一个国家或民族的音乐文化的人要大得多。这除了地域和居民数量上的缘故之外，还因为后者与其他文化的交流要比前者多得多，因而构成的各种因素也复杂得多。

下面我们就来谈谈有关这项工作的几个问题.

一、各种类型的现场采集与调查

最常见的现场调查是一种以取得关于若干地区音乐文化的普遍抽样资料为目的的。有关部落文化的采集旅行通常可以由一个群居的村落扩展到该部落广泛分布的区域。这种方式在民族音乐学的早期采用得很多。例如丹斯默尔的著作就是用这种方法采集了二十余个印第安部族的音乐的。从她在1918年发表的《音乐研究》这篇报告所列举的目录中便可以看到印第安歌曲的几乎所有类型：例如礼仪歌、梦幻歌、社会歌曲、战歌、舞蹈歌、嬉戏歌、童谣、情歌、赞美歌等. 虽然她偶尔也收集了一些有关音乐在某一部族的文化中所扮演的角色这类资料，但其主要目的是采录歌曲。

另外一种类型则专注于一个部族、一个地区的研究，它甚至只就该部族的某一次活动的音乐进行深入的、多角度的调查。例如麦克阿勒斯特（D.Mc Allester）1954年的《那瓦荷印第安人出征仪式》. 它的谱例只取自这样一项仪式，却以相当可观的篇幅探讨其中所体现的该部族音乐的种种文化价值。这

种调查的视角仅专注于当地音乐生活的一个方面。还有一种是以采集某位人士的音乐经验和其个人所知的一切音乐为目标。有些人原本想进行整个部族的调查，但到了当地后发现他们实际上是与某一个采访对象打交道（如一位歌手或乐器演奏家）。在人类学研究中早已重视通过采访某一个人，获得其详尽的自传资料，进而认识当地的文化。偶尔也有要求被访人追述他人的音乐活动，唱奏他所记忆的歌曲，并进行录音记谱的情况。这种对个人的采访往往也需要多次才能完成。顺带提一下，这种对个人自传性音乐资料的采访也可以用于研究西方艺术音乐，以求获得一般音乐学仅靠书面文字而无法得到的资料。萨克斯在其《音乐的源泉》一书中十分强调研究者与其他文化的有关人士保持长期联系和接触的重要性。其目的在于收集以往遗漏的资料；观察以往那些资料和演唱演奏风格在经历了若干年之后可能发生的种种变化。

在现场工作中有一种值得注意的倾向，即人们往往注意去收集那些“纯粹”的东西。他们一再要求受访人提供那些原始的、未经加工的、无作者姓名的东西，而当地的人自己却并没有这样的区分界线。其实这只是按学者自己的标准来进行工作，忽视了当地人士心目中的价值标准，忽略了他们认为价值较高的新资料，并放弃了对当今世界各地都出现的文化融合与移植的现象的研究。

近几十年现场工作突破了以往以非我文化环境为主要考察对象的局面，开始注意对自己周围环境进行民族音乐学性质的调查，即对他自己相邻的城市或乡村乃至同一个城市的民间音乐进行研究。这种工作往往也能取得良好的效果。例如美国印

第安纳大学在1960年所进行的一项民俗音乐研究计划就包含了对离该校20公里的一个小镇的一系列短期的采访旅行。这类活动尤其值得向这一专业的人门者推荐，因为它可以提供就近磨练现场工作能力的较多机会，以便从中积累更多的经验，为以后到更偏远的地区开展工作奠定基础。当然在进行这项工作中除了需要对自己所在文化做一番更深人的了解工作之外，还要求人们坚持在对非我音乐研究中所确立的一些原则和学术标准，使观察更加客观冷静。在工作过程中还应注意区分作为研究者的自我与被采访对象的区别。

还有一种资料采集的方式是不进行旅行而借助于通讯。一些知名的学术机构和学者以此方式收集资料往往处于较有利的地位。其方式是先向公众征集所需的资料，如民歌、民间器乐曲等。在一些国家公众对此反应比较积极，纷纷寄来资料。但是这些资料有时却不那么可靠，因为它们可能是寄件人从已有的出版物中抄录下来的。即使不是，其记谱往往也很不准确。但这种邮递采集资料的方式仍不失为通过它去寻找有可能提供资料的人的一种可行的办法。最好的解决方法是收到自称能提供资料的人的来信之后，采集者自己去采访他。采用邮递方式的另一个好处是可以收集到同一首民歌或民间器乐曲的各种旋律类型和变体。

有时出于某种目的需要将资料提供人带到录音室，这样就形成了实验室与现场工作相结合的局面。这种做法的优点是使提供者集中更多的时间和注意力在录音上，并且有机会进行一些段落的重录，利用此机会与他讨论一些细节问题和音乐术语和音乐观念问题。但是这种方式也有某些弊端：由于缺少现场

的特定环境，有时还缺少足够的乐器和演唱演奏人员，所以采录的音乐可能会走样。但是如果能将这种方式与实地工作交替进行则是最有成效的。

总之现场工作的方式是多种多样的，这里仅列举几种较为典型的，它们都应该根据具体环境而随时加以各种补充和修正。

二、现场工作中须调查和询问的问题

现场工作须调查的问题因对象而异，可以由一般到特殊，由普遍到具体分为几个不同的层次，其中又各自包含若干不同的问题。

第一项，是有关某种音乐文化的一般资料：

（1）在该地音乐是什么意思？是否有一个足以涵盖所有音乐的词，音乐的目的是什么？

（2）当地有几种音乐，歌唱的用途是什么？

（3）当地人如何评价音乐的优劣，是否有好坏之别，如何才算是一首动听的歌，如何才算是一位出色的歌唱家或器乐演奏家？

（4）是否所有人都知道几首歌曲，它们通常由什么人来演唱。

（5）人们演唱演奏的音乐的来源，有无人专门创作歌曲，是如何创作的？

（6）如何辨认不同人所创作的音乐？是否记得它的作者？

（7）是否有某类或某首歌曲只准某些人演唱，对它是否有继承权和买卖权？

（8）人们是如何学习唱歌的，需要专门的练习吗？

（9）音乐有无新旧之别，当地人认为两者中那一种更好？

（10）你所调查的村落或部族是否与邻近村落有接触，是否与西方的古典或通俗音乐有接触，对西方音乐的看法如何？当地人能否说出这些音乐与自己的音乐的不同之处，如何区分它们？

（11）是否有人因演唱演奏和创作音乐而得到报酬，当地最佳的歌手或器乐演奏者是谁？掌握歌曲数量最多的人是谁？

以上各种问题并非是针对受访者的，而是为现场工作者自己而设计的，是他在进行工作时应该事先考虑的问题。下面的情况也与此相同。

第二项，关于当地的各类音乐：

（1）各类音乐的用途与目的，它们是否有特定的演唱演奏时刻和场合？

（2）就某类音乐而言， 谁可以，谁不可以演唱演奏？

（3）以某种乐曲为例，当地人是否有某种方式可以描述其风格，或是可以将它与其他风格的乐曲加以区别？

（4）谁是某类乐曲的最佳唱奏者？

第一项的一些问题也可以在第二项中加以具体询问。

第三项，对每一位受访者都涉及的问题：

（1）受访者的姓名、年龄、性别以及对其个性的一般观察与自传性的问题。

（2）受访者知道哪几首歌曲或器乐曲，他个人最喜欢的是哪首？

（3）他能演奏什么乐器？

（4）他是否作曲， 如何作曲？

（5）他所知道的音乐的来源，是否随该地以外的人学习过音乐，通常在什么时刻学习？

（6）如何记忆歌曲，采用什么办法帮助记忆，他是否经常更改所学到的歌曲，能否模仿他人特有的歌唱方式？

前面两项的问题自然也可以在这项中提出，而前面两项问题的答案往往也需要从这项提问中得到。

第四项，有关个别受访者的问题，不过提问的对象不是受访者本人，而是通过当地其他人来了解。

（1）该受访者是不是一位优秀的音乐家，根据是什么？

（2）他的所作所为与其他演唱演奏家有何不同？

第五项，关于每首歌曲或乐曲：

（1）该曲在当地有何特殊意义？

（2）该曲是专为田野工作者的录音而唱奏的，还是在日常生活中唱奏时录下来的？

（3）该曲录音的时间、地点，所用录音机的转速。

（4）该曲演出的人数及姓名， 音乐中各声部的人数、乐器的数量（指同一种乐器的数量）。

（5）采录者在录制时是否运用了任何特殊的引导技巧？

（6）当地人是从何处学习到这首乐曲的？

（7）该曲有无其他人录过音（也包括采录者本人以前是否录过音）？

（8）如果是歌曲，那么歌词是什么？请当地人用说话的方式将它读下来并进行记录或录音，还要附上原歌词的翻译。

受访人能否说出该词的口颂与歌唱有何区别？

（9）乐曲中所用的乐器如果是固定音高的（如木琴、排箫以及开孔管乐器），就必须请演奏者以音阶的形式演奏出每件乐器所能发出的声音，并进行录音。

（10）该曲对受访者有何意义，对听众有何意义，是否有人以其他方式唱奏，该曲录音时的演唱演奏效果是否良好？

（11）唱奏该曲时有什么其他活动伴随。如果有舞蹈，则需做详尽说明，最好能摄制成影片或录像。如果当时无法做到，至少要有舞步、舞姿以及服装、道具的描写说明。如果具备记录舞谱的知识，则应用它进行更加细致的记录。

第六项，有关乐器方面的资料（凡是该文化中的种种乐器的资料都需要，不管他们录音时是否演奏）。

（1）当地有哪几种乐器，该文化是否有乐器分类，各种乐器的名称是否有象征意义？

（2）必须考察各种乐器名称在语言学方面的意义，其中包括乐器构造、乐器名称的词源。

（3）有关各种乐器的各个角度的照片。每件乐器旁边要附一把比例尺，以便判断其实际大小。

（4）该乐器在定音方面的录音。

（5）相邻的文化中是否有与之相似的乐器。如果有，其名称是什么，受访人由何处学会制造这种乐器。

（6）乐器制造的过程如何？如能观察其全过程最好，如果不能，则至少要求受访人对此做详细的描述。制造过程中是否有什么特殊的仪式？受访者使用的乐器归谁所有，使用的时间已有多久？

（7）谁有权演奏这种乐器，为什么？谁被允许听这种乐器的演奏？

（8）该乐器如何演奏，是否有不同的演奏风格？判断演奏好坏的标准是什么，谁是最优秀的演奏家？

（9）该乐器能否与其他乐器一起演奏或与同类乐器合奏，或与歌唱一起表演？

（10）由谁来为该乐器创作乐曲，这些乐曲能否进行即兴演奏，曲目有多少？

以上这些问题是供现场工作者在研究某一种比较单纯的部族和民间音乐时考虑的。当然在此之前已收集了大量的关于该文化的资料，然后在现场工作中自然还会发现和考虑更多特殊的、细致的问题，而且这些问题往往不是能在一个村庄或一个人那里得到答案的。此外上述问题中有意回避了在高级文化中询问一位受过严格训练的职业音乐家时会碰到的种种理论问题，所以它们最适宜于在采访部族和民间音乐文化时考虑，当然其中不少问题在研究艺术音乐时，尤其是访问非职业音乐家时也可以应用。但如果受访者是一位职业的优秀音乐家，那么田野工作者最好是以学生的姿态去求教，而不是以询问者的立场去发问。

下面给大家提供的是一份直接用于对受访对象发问的题目。它是民族音乐学家麦克阿勒斯特1954年在那瓦荷印第安部族从事现场工作时所拟定的。事先拟定问卷题目的作用在于面对受访者时能够把握住问题及其先后顺序，而不至于茫然无绪地发问。如今在拟定问卷时恐怕应该等我们先与当地文化有了某些接触之后，再系统地确定问卷题目为好。麦克阿勒斯特在

拟定这份题目之前确实也已有了与当地人共同从事现场工作的经验，而这些题目也的确是有的放矢的，与当地特有的音乐文化密切相关。

第一层次:

（1）你喜欢唱歌吗？请说出原因。

（2）唱歌时要用身体的哪些部分？

（3）唱歌时击鼓吗，有无用其他的东西来做类似的动作？

第二层次:

（1）何时何地演奏鼓或其他能发出啪啦啪啦声的响器？请列举出来。

（2）这些鼓或响器可以用什么方式演奏？

（3）你听到鼓声有何种感觉？

（4）孩子到多大年纪开始学习击鼓？

（5）当今击鼓的方式与以前有无不同，有何种不同？

（6）什么事物会激起你唱歌的欲望，你在什么时候想唱歌？

（7）你何时不想唱歌？

（8）你们有多少种不同类型的歌曲？

（9）它们听起来是否截然不同？

（10）当你听到它们时有些什么样的感受？

（11）歌曲是否有难学易学之分？

（12）你多大时开始学习唱歌（唱得好时有多大年纪）？

（13）当初你学唱歌时别人对你有何看法？

（14）你知道一些已被多数人遗忘的歌曲吗？

（15）如今是否有新歌可唱？如果有，你对它们有什么看法？

（16）如今的歌曲是否不断在变化，为什么会如此？

（17）你对美国白人（或墨西哥）的歌曲看法如何（理由何在）？

（18）你是否知道以上两类歌曲？

（19）是否有同族的其他人知道？

（20）你怎么知道他们学过这些歌曲的？

（21）你们唱歌时是否有不同的发声方法？

（22）如果有，你在何时何地用这些不同的方法？

（23）如今是否用各种新方法发声？如果用，请详细说明。

（24）你对美国白人的歌唱发声有什么看法？

（25）是否有些同族人唱歌时发声与美国白人相同或相似？

第三层次：

（1）除了仪式歌曲之外是否还有其他种类的歌曲，是否有摇篮曲、赌博歌或劳动歌？

（2）仪式歌和其他歌曲在发声上有无不同？

（3）有些仪式歌曲是否可以在其他场合下唱？

（4）你愿意听同族的年轻人以炫耀的方式在仪式上唱歌吗？

（5）你听仪式歌曲与听其他歌曲有无不同的感触？

（6）你在仪式上和在其他场合听到同一首歌有无和有何不同的感触？

（7）是否有专门在劳动时唱的，在骑马时唱的和在游戏

时唱的歌？

（8）人们唱歌是否仅仅是为了逗趣？

（9）在该族中是否有“淫秽”歌曲（如果有，你对它们的看法如何）？

（10）是否有为了祈求好运而唱的歌？

（11）是否有听起来使你觉得快乐的歌？

（12）是否有听起来使你觉得愤怒的歌？

（13）你是否作过歌曲（如果有，是忧伤的、快乐的还是愤怒的）？

（14）进行一次关于音乐表现情绪的实验，采访人哼唱两首歌：快速的《快乐的农夫》和慢速的《可怜的犹大死了》，并且尽可能在哼唱时不动声色。唱后要求受访者指出哪一首是快乐的，哪一首是忧伤的，理由是什么？

（15）你是否知道爱情歌曲？

（16）是否有特别优雅动听的歌曲？

（17）是什么使一首歌曲显得优雅？

（18）是否有很难听的歌？

（19）你比较喜欢哪种歌曲（以急促和缓慢的颤音演唱、以鼻音演唱、像平常那样演唱，请受访者选择）？

（20）你喜欢什么样的旋律（以圣咏和变化较多的旋律作为实例进行比较）？

（21）你是由于旋律还是由于歌词而喜欢某一首歌的？

（22）是否有专供儿童唱的歌？

（23）是否有专供男人唱的歌？

（24）是否有专供女人唱的歌？

（25）是否有专供老人唱的歌？

（26）学习一些歌曲对你是不是一件好事？

（27）你教你自己的子女唱歌吗，如何教法？

（28）如果他们愿意学，你会给他们一些东西作奖励吗？

（29）如果不愿意，你是否会责骂他们？

（30）你的父母是否也这样对待过你？

（31）你子女学唱歌时年龄有多大？

（32）你为何要让子女学唱歌？

（33）这里的其他儿童也唱歌吗，唱些什么歌？

三、录音工作中的诱导技术和需注意的问题

如果从事田野工作时正值当地举行音乐活动，那么在这种场合似乎不存在如何将音乐诱导出来的问题，只要把录音机按钮打开就行了。不过在这种场合采录下来的音乐其效果往往是不能令人满意的。何况更多的情况下田野工作者在场时那里未必举行音乐活动，因此录音工作常常要在非现场进行。这时就需要采录者运用诱导技术，将受访者所掌握的音乐引导出来，这种技术掌握和运用的好坏直接影响到所采录到的音乐的可靠程度。

田野工作者面对一位据说是能唱能奏的受访者，他的地位有点像父母让子女唱歌给爷爷奶奶听似的。他们即使会唱，但这时也未必肯唱；即使唱了，所唱的方式往往也与平时有相当大的差别。而田野工作者就必须先使受访者觉得自然、自在、自信，使他能以平常的方式去唱。当然采访者自己首先应能分辨对方唱的是否自然。往往会遇到受访者一下子不知道如何开

始的情况。这时采访者可以设法唤起他的记忆或者提示给他各种类型的歌曲，以帮助他回忆。还可以由采访者自己先唱属于其自身文化的歌给受访人听，作为交换，然后再要求他也唱一首。这样受访人就会觉得比较自然。在有的地方以钱财作报酬也是一种被人乐于接受的方式，但是在另一些地方则行不通，甚至还会被认为是一件不光彩的事。

有时现场工作者执意要采录某种类型的歌曲或器乐曲，这也会造成一种阻力。这时受访者可能再也不肯唱那些未受西方影响的本民族歌曲，而只愿唱时下流行的歌曲。这时如果采访者表现出不悦，就有可能切断丰富的资料来源。即使受访者掌握当地一些古老的歌，一开始时他也可能只唱新近的歌，慢慢地他们才会发现采录者对古老的歌感兴趣（当地人已经看不起这些歌），这时就要求现场工作者必须有极大的耐心，接受被采访者提供的全部资料，在进行诱导时绝不能施加任何压力，即使明知某位受访者所提供的资料不确实，也不要与之争辩。人类学家很久以来就信奉这样一句话："受访者永远是对的。"

还有一种比较好的诱导方式，这就是将两位或多位受访者聚集在一起，然后以一首歌为基础，促成他们各自用不同的唱法来为彼此演唱，从而造成一种比较自然的气氛，这样也便于寻找一首歌的不同变体，探讨某种音乐风格的种种不同特征，以及合乎其音乐法则的变异问题。在各种口传文化中对音高偏差的容忍程度可能会大一些。采访者要了解其实际音高和其差异的程度最好是求助于当地的一位受访者，请他对所采录的音乐进行批评，让他指出哪些差异是可以接受，哪些是不能容忍的。甚至还可以由采访者故意在一些地方出"错"，然后请受

访者指出。但这要求采访者对其唱奏有适当的控制能力。这种方式曾被广泛用于语言学研究之中，但在民族音乐学研究中用得还不多。

在采录结构复杂，尤其是合奏合唱的音乐中往往会产生一些特殊的问题。为了弄清楚音乐的结构，便于记谱和分析，就需要首先将乐曲分成若干成分。首先要知道演奏的乐器数量，即使如此，想通过一次录音就把每件乐器所演奏的全部音符都记下来也是十分困难的。例如印尼甘美兰乐队所演奏的旋律线是用所谓镶嵌重合的方式构成的，记谱者几乎不可能从合奏的录音中将各个声部准确地记录下来。如果遇到这种情况，采录人只能让他们多次反复演奏，每次演奏时把话筒移到不同人的面前，以此增强各声部的演奏效果。但是其他乐器所构成的背景音乐仍会使要录的那个声部的音响变得模糊不清。如果从记谱的需要出发，最好能为每件乐器的演奏单独录音。不过这往往难以做到，因为当地人只习惯以参与合奏的方式来表演。即使他们按采录者的要求做了，常常也无法做到与他们在合奏时所演奏的那样。总之上述的几种方式各有利弊，可能的话不妨都试试，把它们综合起来加以利用，或许可能取得比较理想的、符合要求的效果。还可以通过各种采录的过程，了解有关该文化的音乐思维的一些线索。

未经受访者同意而进行录音的这种方式不应提倡，因为在某些文化中，一首歌被他人录音就意味原来这首歌的拥有者受到了伤害。比较好的方法是先征求当地的酋长或长老对采录工作的看法，采录者应尊重他们的愿望，必须对他们以诚相待和耐心地进行解释。以往的经验表明，不光明正大的工作态度容

易使某部落的人和受访者本人缄默不语，甚至产生敌视。

第五节 民族音乐学的记录与描写方法

如果人类能用耳朵感知和记忆一首乐曲的全部音响内容，那么记谱就成为多余的了，因为记录在乐谱上的音乐无论如何也是不完全的，任何一种类型的记谱法都必然只能记录下记谱人认为是最主要的部分。即使能把其全部内容都记在纸面上，那它必然会复杂到令人难以把握的程度。而人的记忆是不可能做到把十秒钟前所听到的音乐的全部细节毫无遗漏地记下来的，所以对于音乐研究而言，某种形式的记谱仍然是必不可少的。这样说并不意味根据实际声音进行的描述与分析不重要，但它常常必须以某种形式的记谱加以补充。在民族音乐学中通常把记述声音的、把声音还原成视觉符号的过程统称为记谱工作（transcription）。

美国民族音乐学家西格在1958年的一篇论文中曾经从目的出发把音乐的记谱划分为“规约性”（prescription）和“描述性”（description）两种。规约性记谱的所有符号都是为了帮助人们记忆，它是一种说明某首特定乐曲应该发出什么声音的大纲。在这种乐谱里，乐曲中各个音的确切音高和节奏被认为是演奏者已知的东西，或者是将它们留给读谱人自己决定。中世纪的纽姆谱就是如此。西方音乐和东方音乐中种种类似的方法实质上都是这种规约性记谱的发展，虽然现在的记谱所能标示出来的各种细节已经比纽姆谱大大地增加了，但从本质上讲它们仍然一种帮助记忆的方法。作曲家往往仍把他们乐曲中许

多东西留待演奏者自己去理解和解释。这也正是对西方早期作曲家作品的解释容易引起诸多争议的原因。而描述性记谱的根本目的是要告诉读者某首音乐作品之中种种他所未知的特征和细节，是一种关于某一特定乐曲实际发出何种声音的报告。描述性记谱与规约性记谱在历史上是并行发展的，彼此的区分也是相对的。在巴洛克时代以民歌作为其多声部音乐创作基础的作曲家就兼用这两种记谱方法。

民族音乐学使用的记谱大致有以下几种方式。

最早的一种就是现场记谱。即田野工作者在听到某首歌曲之后，就将它记录下来。然而要在初次听到时便记录下全部音符是困难的，尤其是在对这种音乐的风格还比较陌生的情况下或该乐曲无法用西方音乐的记谱方法记录下来时。但是早期的非西方音乐的研究者却不得不运用这种不太精确的方法记谱，甚至在录音技术发明以后，在未携带录音器械的情况下仍需要采用这种方法。

另一种方法就是把受访者请到研究室中进行当场记谱。在这种情况下就有可能请他将一首歌曲，甚至一首歌的某些片段反复唱若干次。这样做虽然歌手的每次演唱可能有所不同，但一般来讲仍能符合记谱者的要求，并且一定会把他认为一首歌曲中重要的地方唱得更为准确。施图姆夫1884年在研究贝拉科拉印第安人音乐时采用的就是这种方式。

随着录音技术的发明和普及，这种直接记谱法已经较少使用，而代之以根据录音来进行记谱，但上述那种研究室的记谱方式以及与之相应的技巧仍然可以与录音记谱相结合运用。为了在记谱时判定一首乐曲中的重要和次要部分，有时可以将所

录得的音乐放给演奏演唱者听，请他加以评论，指出其中哪些是不重要的或者他本来并不想那么唱的。依据录音进行记谱的最大好处就是记谱人可以将某首乐曲的某次演奏反复听多次，也可以把一首乐曲中出现在不同地方的同一旋律片段连续聆听，加以比较。

自动记谱仪的发明对于记谱来说是一次比录音技术的出现更带根本意义的革命。这种仪器是民族音乐学家既期待又恐惧的。它一方面增加了记谱的准确性，使人们不必再做连续数小时乃至数日的艰苦的记谱工作，也不必再做许多令人苦恼的决定和取舍。另一方面它又会使民族音乐学家减低对自己记谱工作的控制能力，从而成为这种设计精巧、能产生种种图表的、但却不能引起音乐家兴趣的种种信息的奴隶。直到现今人们虽然研制出不同的音乐记录仪，它们能把音响的各种参数直接准确地反映到图表之中，但是它们只能供研究者分析用，却不能使人从它们所提供的种种符号中直接读出音乐来，因此至今也未取得可以取代传统记谱的地位，而仅作为音响分析，不是音乐分析的手段，作为一种辅助性的研究工具。后面我还会谈到音响自动记录仪的各种不同类型。

传统的凭耳和手来进行的记谱存在这样一些问题：原来属于某种音乐文化的人要为另一种不同文化的音乐记谱；或者所采用的记谱法是为某种文化的音乐而设计的，它与其他音乐文化不相适应。例如音符这个概念在西方是一切音乐思维的基础，但是运用它去记录东方许多国家的音乐时，却难以记录它们最有特征的东西——“音腔”。以西方十二平均律为基础的记谱法可能无法记录出音高上的某些微妙的变动，但在许多文

化中这些变动却足以构成其音乐上的各种主要区别。问题的关键就在于：这样那样的记谱者与记谱法由于其背景文化的作用使其对种种音乐现象实际上已经有了某种选择性，所以很难在初次听到其他文化的音乐时随即把握住其各种主要特征，很难做到与描述性记谱所要求的那样准确。如果说一切记谱都无法将一首乐曲的全部音乐细节再现出来的话，那么它所应该做的是把其中最重要的现象记录下来。而如何决定哪些是最重要的，这就是民族音乐学记谱工作中最困难的问题了。即使将来产生了能将全部音乐细节记录下来的自动记谱仪，那么它也无法具有这种选择能力，无法突出音乐的重要性。这种选择工作依然要由民族音乐学家去完成。所以即使机器能进行记谱，也要由具有民族音乐学知识的人去解释；反过来由人完成的最完善的记谱也可以用仪器来加以修正。

以上谈的是记谱方面的基本原则问题，下面我再来谈一下民族音乐学记谱的实际操作方式。

一、以五线谱为基础的记谱实际操作方式

以西方音乐的传统记谱方式来进行描述性记谱，从本质上讲它是无法胜任的。几乎所有的民族音乐学家都同意这种观点。查尔斯·西格在前述的那本书中也指出了这种做法的缺陷，但即使如此他仍建议把西方的记谱法与记谱仪结合起来运用，因为民族音乐的记谱工作是研究某种音乐文化种种细节的最佳方式，对于学者也是打基础性质的一种严格训练。过去也有人尝试以其他的方式来记谱，但始终未能推广，所以西方的传统记谱方法至今仍然被人们采用。

但是民族音乐的记谱者常常会面对一些因为过于复杂而无法仅以西方记谱法记录的音乐现象. 针对这种情况有人便设计出一些特殊的记号来补救，但尚没有根本解决的办法，而只是把这种经过改革的五线谱记谱方式作为一种权宜之计来运用. 首先在这方面进行改革尝试的是两位德国的音乐学家阿伯拉罕和霍恩波斯特尔. 1909年他们共同发表了一篇题为《关于记录异国旋律的若干建议》的论文，并认为虽然西方记谱法有种种缺点，但鉴于它已广为人知，所以仍建议民族音乐学家采用它. 同时他们还建议对这种记谱法中某些无法适用于记录对象的符号加以修正和补充，提出了一套辅助的符号. 后来这些符号已被许多国家的学者认同和采用，并且在实践中将它们不断丰富. 其中一些在我国民族音乐的记谱中也已采用多年，另一些则未采用，或者虽然用了，但在意义上和定量上还未做十分明确的规定. 下面就对它们略加介绍.

在音符的右上方的 ↑ 或 + 号，表示该音符的实际音高比原来的音高要高出约1/4音.

↓ 或 − 号，表示约低1/4音.

这两个符号如紧接着记在调号的右侧是表示整首乐曲音高时常有变化，如加上括号则表示其音高只是偶然有变化.

(♩)，表示该音实际音高无法准确地确定.



表示符尾左边的音符其音高很不稳定.

♪，装饰音.

，力度较弱的音。

，表示不断跳动但实际上并未间断的长音。

，强连结线。

，滑音、滑奏。

，在音符的上方，表示该音时值实际比记谱略长，但不长于该音符时值的一半。

，在音符的下方，表示实际时值比记谱略短，但不短于其时值的1/3。

，结构上较大的划分。

或 ，结构上或节奏上较小的划分。

他们还建议，如果一首乐曲中经常出现小于半音的音程则可以在五线谱的两条线之间再加上一条附加线，以表示其小于半音。

在一本1952年出版的、为统一民族音乐学记谱而编写的小册子里，国际民间音乐专家委员会除了建议继续采用以五线谱为基础的、前述两人的记谱方式之外，还提出，记谱时最好把一首民歌中所有出现的音程在注释中分为两组：一组是那些固定的音程，它意味在这首歌曲中存在一个固定的音阶；另一组

则是那些变化的音程。这样做的目的是可以使人了解一首歌中哪些是其固定不变的基本轮廓，哪些是其富有特色的、可以变化的部分。

孔斯特在1959年的《民族音乐学》中对记谱工作也提出了一些忠告。他认为，绝对音感是民族音乐学者音乐能力的一个重要组成部分，应该把它体现在记谱中。他还认为，为声乐曲记谱时，如能获得其歌词对记谱工作是有极大帮助的，它不仅是因为歌词本身具有研究价值，而且主要是因为歌词的结构可以帮助我们认识歌曲在旋律和节奏上的结构。依他看来，最好的记谱程序是先将一首乐曲的录音反复听多次，了解其节奏上的结构，记下乐曲中出现的所有音高不同的音，最后才进行乐曲本身的描述性记谱。

埃斯特莱希尔（Estereicher）1960年在一篇论文中建议在原录音带上加入一些由他控制的音，以便帮助人们分辨那些与西洋音乐不同的细微之处，显示原录音上一些音高的变化。另外他还认为，运用节拍器来测定乐曲在速度上的变化是十分必要的。他自己在记谱时时常把录音带的速度放慢一倍，这样可以使乐曲中一些按原速播放时不太容易显示出来的变化明显起来，同时也是为了把正常速度下发生得太快的细节听得和记录得更仔细一些。关于记谱的程序他比较详细地谈了自己的体会。他认为，在情况许可的条件下，宁愿在众多录音中找出风格相类似的几种来开始记谱，目的是能及时把某种音乐风格中最具代表性的特征归纳出来。他还认为，记谱者最好每天在固定的时刻花数小时专注地进行工作，并把当天要记录的几段音乐先归类，从其中最易把握的、风格最简朴的入手，然后一直

到最复杂的。这就要求记谱人在排列顺序之前先把各段录音仔细听过几遍再做决定。他建议在开始记谱时应先将录音带以正常的速度播放，以了解其音乐的大致轮廓，然后再将速度减半，查对其细节，最后再以正常速度播放。他觉得记谱者进行自我批评和反复订正的耐心是不可缺少的条件。他们应该懂得，要准备铅笔和橡皮以便随时修改。他还建议可以把一份已完成的记谱过一段时间之后再对照录音进行复查。埃斯特莱希尔的这些意见是有参考价值的，但对于一名初学者来说显得太粗略，不够完善。针对这种情况涅特尔在1964年出版的《民族音乐学的理论与方法》中提出了更为详细的记谱程序供人们参考：

（1）仔细听每首乐曲的录音，阅读所有关于该曲的注释和说明材料，了解该曲演唱演奏人员和乐器的数目。如该曲是分节歌形式，则需要选定先记录哪一节。

（2）确定每首乐曲的大致结构，各个大的段落，并以字母图示出来。虽然它属于描述性的工作，但记谱前做这一准备是大有好处的，因为可以使人对所记录的乐曲先有一个大纲式的了解，而不致一下子就陷于各种细节之中。

（3）确定乐曲中各乐音的实际音高以及各音程的值，记谱时最好用一个临时记号和加线较少的调来记录它，但必须注明其第一个音的实际音高。

（4）把乐曲的首句详尽地记录下来，并且注明记录它时所遇到的各种问题。

（5）把某节歌词和它的旋律大略记下，然后将其余几节的歌词和音乐与第一节做比较，以注释的方式说明其变化。

（6）如果能得到歌曲的原有歌词，则必须将它附加在记谱上，可以用它来帮助理解歌曲节奏和结构上的一些细节问题。

（7）把录音以减半的速度播放，以核对初步完成的记谱，对进行第四步中所产生的各种疑问要再三查对。

（8）以正常速度播放再加核查，然后再记录另一首乐曲。

（9）隔一两天后把已完成的记谱与录音再核对，但不是从头开始顺序查对，而是从其任何部分开始。如能这样查对几次则更为理想。不过应该注意一点，不要因为后来一次核查的结果就把开始时所完成的记谱轻易地否定，而是要反复核对之后再做决定。

有时记谱者先完成某种风格的多首歌曲或器乐曲的粗略记谱，然后再回头进行仔细的记谱，这样可能会更为有益。记谱前先对乐曲的风格有一定的认识是很重要的，它可以从实地调查的结果中获得，也可以从他人采录来的录音中获得。

二、非五线谱的记谱手段

反对用西方记谱法来记录非西方音乐的人认为，当初发明这种记谱手段是为了把它作为记忆“音符”或音乐的工具，而对于描述音乐或记录非西方音乐来说，“音符”这个概念是无效的，因为它不能表达出许多更具特色的细节。为了弥补这种缺陷，有人建议采用手描图谱（handgraph）。西格在1958年的那篇文章中列举了以这种手描图谱来表示乐曲细节的好处和潜在的可能性。他认为运用它能够更容易对乐曲的速度、节奏和音高进行准确的计量。对于节奏它不必采用把节奏单位不断地除2的方式记录，而可以表示得更为准确；音高也不必受音

符和五线的约束，而可以将其实际的值更精确地标示出来。但是这种手描图谱仍然无法解决对一些细节项目的记录，例如音色和颤音。这些问题只有留给电子自动记谱仪来解决。不过图表式的记谱技巧已经为适应自动化记谱仪的工作奠定了基础，而且正是它促成一些国家的民族音乐学家、心理学家和工程师协力研制这种仪器。

最早从事研制的是梅菲瑟尔（M. Mefessel），他在本世纪20年代与音乐心理学家西肖尔合作，先以旋转速度计读出乐曲各音的振动数，然后拍摄下其声波的振动状况，最后再附上一份与之相应的音高记录图表，至此他以计算音高的方式完成了图表式的记谱（graphnotation）。但是这种记谱方法极为复杂，也很费钱，除了对某些研究有所帮助之外，几乎未受到更多人的注意。此后有两位日本人研究出不需要人计算，而以示波器记录的仪器，据介绍这种仪器能自动显示音高、节奏和音强，但对低频率的音其记谱的效果并不理想。

在梅菲瑟尔和其他一些人看来，发明自动记谱仪的目的并非为了取代人工记谱，而是借助于它来研究音乐演奏中的一些特殊方面，例如黑人歌手与白人歌手在演唱上的差别到底是什么？包括上述两位日本人在内的其他学者所研制的仪器其目的在于能以视觉的效果描绘出不同人演唱演奏在音色上的差异。德国学者波瑟（Bose）在1952年出版的《可测定的音乐中的种族差别》一书中对这种当时还是相当粗陋的仪器做了详尽的描述。

50年代在自动记谱（automatic transcription）方面取得了两项重要的进展。它们就是西格和挪威民族音乐研究所（当时由

古尔温任院长）的研究结果．西格从30年代起便开始探讨这方面的问题．1950年在一篇论文中报导了由他初步完成的、依据示波器上的频率网原理制造的“随即音乐记谱仪．”他的这一仪器可以记录两条曲线，分别表示不同频率的音和它们的振幅．示波器上的自动记录笔每秒钟可以往返120次。最初这种仪器只能记录口哨声，后来他又发展出一种新机型，在上面加上了过滤器（filter），能为人的歌唱记谱。这种新的仪器定名为旋律仪（melograph）。据他自己说，它的“操作方式直接、快速而又简单”，但仍待改进。在准确度和分辨音高的能力上这种仪器远远超过听惯西方音乐的人的耳朵，具有分辨1/14音的能力，还能标示出乐曲的节奏和速度的变化，最大误差只有1％。

而挪威的记谱仪是为研究125位该国的民歌手的演唱风格而设计的。这项研究计划有两个其他国家的研究所没有的特点：它在研究个人演唱风格时所涵盖的事项极为详尽；它完全依靠自动记谱仪进行研究。这个仪器的构造包含一组双阴极线管，较低的那根管可以测定声音的频率数，而较高的那根则用以测定声音的振幅．这些结果可以直接投射到一块幕布上，然后由记谱仪上的自动摄影系统将该图拍摄下来．仪器上另有一个计时器，可自动将秒数标示在图的下方，以表示音乐进行的速度。记谱仪上的过滤器能将泛音滤去，只留下基音。正是由于有了过滤器才使它不但能记录口哨声，而且能记录人的歌唱。总之它的性能要比西格的自动记谱仪完善。

人们对这些自动记谱仪的看法不一。西格称之为音乐学上的一次革命。他说：“从现在起，对世界任何地方（东方或西

方）任何一种具有特殊风格的音乐（原始的、民间的、通俗的或纯艺术的音乐）的田野采集工作或研究，如果忽略了自动记谱的方式实在是得不偿失。”而赫尔佐克虽然肯定了“旋律仪”的重要性，但其态度则比较谨慎。他说：“那些内容详尽的数据源源不断地发表出来，最终会引发一些有关自身的问题，……将来必须有人把这些数据‘再转化’为音乐的实体和足以引起人们音乐感的乐谱才行。”他还指出，在种种刊物上发表的论文原意是把有关非西方音乐和民间音乐的知识传达给大众，而把这些充满数据和频谱的图表发表出来就会使人们望而生畏，打消了阅读它们，乃至了解这些音乐的念头。孔斯特对它的看法更加冷淡。他说：“如果运用一种标示声音的‘机械式视觉方法’来记谱，就可能会使记谱者只顾如何让记谱更准确，甚至达到只顾树木不见森林的程度，从而可能会完全无法把握该乐曲的结构。依我看来，由记谱者自己听写，用欧洲记谱法尽可能正确地把它记在纸上，并将乐曲中出现的各种音程加以计量和记录，一般来说这几乎已符合民族音乐学的研究目的了。”

自50年代以来民族音乐学家发表的研究报告中乐谱的分量日趋减少，原因固然是多方面的，但其中一个原因就是这些仪器的发明使人迷信其完善的程度，而不愿意再用听写的方式记谱。我们固然应该重视这些发明创造，并且应尽量在实际研究工作中利用它们。但到目前为止仍然没有有说服力的理由使人去抛弃传统的记谱方式，即使是西格本人也建议在将来同时采用这两种记谱方式。涅特尔还特别指出，从事实际记谱工作是学习民族音乐学的一种极好方法，尤其是如果未来机器真能取

代人工的话，那么这种记谱的“学习”功能就显得尤为重要了。听写记谱实际上是在培养一种仔细聆听的习惯。由于这种习惯是由记谱者自己“组织”的，所以他可以按某种固定的程序去感受某种音乐风格的不同层面。当然只听不记，好比听报告时不做笔记一样也有其价值，但比起用纸、笔专心致志地做记录来，他所得到的印象要粗略得多。所以传统的听觉记谱方式始终不失为民族音乐学者熟知各种音乐风格的一种有效的手段。

人工记谱的另一个好处是它可以直接出版，供一般非音乐学专业的读者作为知识来消费。在民族音乐学创立初期，记谱是一种把非欧洲的异国音乐介绍给不了解民族音乐学的音乐家、音乐爱好者和人类学家、民族学家的主要传达工具，而今天这项功能部分地已经被各种制作精良的录音、唱片所取代了。人们可以轻易地获得这些资料，并将它们直接诉诸听觉，而无需通过乐谱。但是那些想从音乐中得到比录音更深一步认识的学者仍需要从一份加上特别注释的乐谱中得到启示，并依靠它对音乐加以分析。所以发表和出版以传统方式记录的乐谱仍然是必要的。当然如果它们能兼备规约性和描述性（拿起来既能唱又能加以分析）功能就更好了。在这方面民族音乐学家仍大有用武之地。

关于记谱问题是否可以得出这样的认识：自动记谱仪所完成的记谱当然是理想的，但它不能使学者对音乐有一种个人的发现，因为它只能从凭听觉进行的记谱中获得。它也无法提供一般人能立即读懂的资料。但如何做到训练自己尽快从它提供的各种图表中吸取知识是民族音乐学家要努力的。因而记谱者

最好是在遇到一些特殊问题时才求助于机械记谱．目前最实际的方法仍然是对传统的记谱方式做一些调整，使之能够更准确地反映所记录的音乐，能为音乐的分析和描述提供更可靠的基础。

三、民族音乐学中的音乐描述

在高等音乐学校课程中的所谓“音乐分析”实质上主要是指对一首乐曲的整体结构、乐曲中各个段落的相互关系的描述．通常的“音乐分析”往往只是把乐曲结构套人原先已经确立了的框架之中．它告诉学生各种曲式的基本特征，同时指出每个作品哪些地方是符合某种曲式，哪些地方是不符合的．事实上只有很少乐曲可以完全套人这种框架之中，结果造成分析具体作品的曲式时缺少比较实用的方法，要描述作品较细致的因素（节奏、旋律）时可供使用的方法和原则也很少．而当涉及到对音色、力度和速度的描述时则更没有多少法则可循．这种状况对于西方音乐文化研究可能尚不会造成太大的障碍，因为作曲家们往往已经用文字表述了他们的各种构想和创作原则,西方文化已经有了一套书面的理论,引导研究者据此去注释作品。但对于研究其他文化的人来说,缺少方法论的依据则会给他们的研究工作造成很大的困难．因为在这方面的研究工作中先入为主的成见会对描述音乐造成极大的害处。因此在这里应该对民族音乐学的几种描述音乐的主要方法加以介绍和评估，以便为大家具体地描述乐曲和音乐风格提供一些可寻的途径．

在这里我们所要描述的对象包括单首乐曲和若干首乐曲所共有的某种统一的音乐风格。首先应该探讨的当然是对单首乐

曲的描述问题。对一首乐曲我们涉及的事项也是可多可少的。但至少要描述该曲中所体现出来的某种风格的“精髓”，描述该曲中足以与其他民族、其他国家、其他文化、其他时期的乐曲相区别的东西。另外在进行描述时通常要经历这样两个阶段:（1）原始资料的审视和分析;（2）分析后言之有物的描述。

西格在50~60年代曾对音乐描述问题发表了几篇论文。他认为，描述音乐必须具备音乐知识和语言知识。前者是从音乐中直接得来的；后者是讨论音乐或以文字说明音乐时所需要的。而目前在语言性知识方面，特别是一些术语的用法方面还相当贫乏和混乱。因此探讨一种适合于描述世界各种音乐的方法是民族音乐学研究中的一项重要的任务。

下面我们来谈谈目前在描述音乐过程中使用得较多的三种方式。

1. 音乐风格描述的方式:

1）系统式描述法（systematic approach）

它作为描述音乐的一种方式就是要找出音乐中我们所能知道的因素，或者出于实际目的而选择出来的因素加以研究和比较；然后去描述每首作品或属于同一系统的某些音乐作品中的这些因素。这种方式的一般做法是先把音乐分为若干要素，通常这些要素包括旋律、节奏、节拍、曲式、和声或复调。它们再细分为如下几个方面:

有关音高的要素:

（1）音阶（列举各个不同音高的音）

（2）音程

（3）旋律轮廓

（4）音高方面的各种固定形式

（5）音色

有关节奏的种种要素：

（1）各种时值的音符排列

（2）拍子

（3）各种时值节奏的连接

（4）节奏的旋律性倾向

（5）速度

有关旋律与节奏相互关系的要素：

（1）各声部之间的关系

（2）主题材料

（3）多声性

（4）织体

通常的研究报告大都列举这些要素，除非对象本身不包含它们。但是仅仅如此所进行的描述远远不能说明一首乐曲的内涵。因此人们求助于电子计算机，以图把音乐的全部内容都分析出来，但所得到的全部数据还必须转译成一般音乐学用语。再者电脑并不能分辨音乐中哪些是有特点的方面，除非程序设计者自己事先做出这样的区分。

2）个人直观描述法（the intuitive approach）

这是一种可与第一种方法并用的描述方式。它主要是分辨出一首乐曲或音乐风格中最主要的方面。以此来分析西方音乐可能是有效的。因为如果要了解作曲家的意图，描述者或专家可以借助作曲家自己说过的话，还可以用某位精通西方音乐的专家的话来解释，因为无论描述者还是专家本身就是所描述对

象所在文化中的一员，他们能对这种音乐提出真切的看法。但如果用此方法来描述非西方音乐，那么困难就大得多了。研究者可能会被某些奇特的音阶（如印尼、泰国）弄得不知所措，但这种方法若与第一种方法并用，便可以借此去验证后者所得出的结论，凭借个人的经验指出一首作品中的特征性的东西。

3）选择式描述法（the seletive approach ）

它并不打算对一首乐曲或一种风格进行完整的描述，而只是分析其中一个或一组相互有关的因素，例如特定种族或国家音乐中的旋律与音阶或节奏型与旋律型。这种选择或是在研究过程中确定的，或是在此之前研究者自己认定的。但这种方式也有其片面性。特别对于初学者来说，这样做容易使他仅对某些方面感兴趣，而忽视是其他重要的方面。通常在一种音乐文化中音乐的各个方面都是相互密切关联的。在以系统描述方法分析了某首乐曲或某种音乐风格的所有方面之后，深入研究其中一个方面是可取的，但它必须是包含在更广泛的视野之中的一个部分的描述，其余部分或者已有他人做过或将要这样做。人们之所以采用选择方式，往往是出于某些客观原因，而非理论上有什么依据。学科建立初期的确有不少人（特别是德国学者）集中研究某种音乐的一个或几个方面，也揭示了一些规律，但同时也造成了许多误解，如认为无文字社会中节奏永远是简单的等等。

因此理想的描述方式应该是根据实际对象而将前述的几种方法有侧重地加以综合使用。

2. 一些风格描述的实例

学习描述音乐的一种有效方式是详尽地了解和阅读一些对

非西方音乐或西方民间音乐的分析报告和解说文章。

对一本集子中的每首作品都加以描述的这种方法在研究西方民间音乐的各种研究报告中运用得最多（尤其是有关英国或源于英国的美国民间音乐）。夏普在1932年出版的一本《源于南部阿帕拉契山脉的英国民歌》中就运用了这种方式。在这本书中他对每首歌都做了调式与音阶的描述，并且将它们的旋律结构与中世纪音乐的旋律结构做了比较，而对其他方面则没有给予更多的关注。

而辛汉在1957年所写的《叙事曲的音乐》中对英国民歌所做的描述要比夏普更为完整。他在每首歌的后面除了按其分类列出每曲的音阶之外，还指出它们各自的中心音，并且运用字母图解标示每曲各段落之间的相互关系。在曲集的末尾详细地描述了每曲的旋律结构，统计了音阶各音在歌曲中出现的次数。这篇报告对旋律、音阶的研究十分详尽，但对节奏问题却有所忽略。他还把许多个别的描述摘要地标示在统计图表中。这种统计学的描述方法对于表示一种体裁的音乐风格特征是很有益处的，可以使人一目了然地把握它们。

1960年发表的弗兰德斯（H. Flanders）的几篇分析报告在辛汉的描述模式的基础上，又加进了一些特殊的做法。每曲的结构依旧采用字母图示，但对每个段落或分句长短的划分则根据歌曲中固定的形式来判定。对歌曲的节奏结构他依据英属美洲传统叙事曲的五种主要类型来划分，其分类基础是音符时值的关系和拍子。对旋律轮廓则以“弧型”、“钟摆型”、“波动型”等来描写。总之将它们的旋律、节拍和结构都加以类型化。

由于以上三人的分析对象都是英属民歌，它们都具有某些共同的特点，许多歌曲都可以划分为若干大致等长的段落（以诗行为基础），而且各段落在一首乐曲中往往有几次反复和再现，所以字母图示是可行的。

而对非西方音乐的描写困难就要大得多了。以西方音乐理论的观念和术语来描写它们往往不易做好。正因为如此在已出版的非西方音乐的集子中很少看到对每首歌曲音乐的描述，但也有些人做过这方面的尝试。罗伯兹（H. Roberts）在1955年出版过一册《诺特卡印第安人歌曲集》，共收入歌曲99首。作者专注于音阶和曲式的描写，与他人不同的是，她对每首歌曲的曲式至少要用字母说明两次。第一次以图表表示出每首歌曲各个不同乐节、分句或声部；在书后又再次把每首歌的形式结构的图示对比排列，最后还列举出一份说明这99首歌曲的每一首的特点的图表。

还有一个例子是克里斯丹森（Christensen）1957年发表的有关新几内亚音乐的研究报告。他没有完全照搬前述的定型描述法，在52首乐曲的评论中除了包括每首的整体结构、旋律轮廓、音阶、节奏之外，还加进了歌曲的样式、音色、速度等他人没有描写的事项，并且最后也把这些资料列入一个对照表中。

以上所列举的这几种方式都没有脱离系统描述法的范畴，即对音乐的各个方面逐一加以考察，并说明其相互关系。但它们都避免对歌曲中真正值得注意的东西和当地人原来的想法这类问题做一种个人感受式的陈述。原因是凭个人直观来描述某首歌曲，可能会导致评论的成分多于描述。但如果用这种方式来描写一类音乐的风格，其准确性可能会大一些，因为至少能

够通过统计去把握住一些主要的、共同的特点。

3. 音乐描写的一般术语和步骤

虽然在民族音乐学研究中至今尚未形成一套普遍为学者所接受并且有确切定义的术语，但事实上在多数文献中所用的术语，其含义是比较接近的，因此仍可以将其中常用的术语和概念做一些简要的说明。

1）有关乐音材料方面

第一步就是对音阶的描写。这里只描写乐曲中出现的各种不同音高的音，而不考虑它们在旋律中的地位。基于描写音乐这一目的，首先可以把音阶界定为一首或一组乐曲中所用的不同音高的音和各音之间的音程。有关音阶的第一层次分类只须简单地统计一下：二声（ditonic）、三声（tritonic）、四声（tetratonic）、五声（pentatonic）、六声（hexatonic）、七声（heptatonic）。它们指的只是音阶中不同音高的音的数量，各音在高低八度的重复音不统计在内。但这种做法不无可以商榷之处，因为在一些非西方音乐中高低相差八度的音并不被视为同一音。

这种统计得出的结果告诉人们的知识是极为有限的，因为例如两种五声音阶各个音之间的音程大小可能是截然不同的，所以指出这些音程的特点是十分重要的。在对音阶进行了描写之后就要探讨调式问题。调式的定义是很不相同的。民族音乐学中调式可以界定为一首乐曲运用某种音阶中各个不同乐音的特殊方法。如果我们说某乐曲用了某几个不同的乐音，这指的是它的音阶；如果说这首乐曲哪几个音是重要的，哪几个音只在其他几个之前或之后出现，哪一个音是乐曲的中心音。这就

是对该曲的调式问题开始进行描述了。其表达方式通常将音阶与调式记在同一行乐谱，音阶中各音在乐曲中的重要程度则以不同时值的音符来表示。按照霍恩波斯特尔的做法，主音以全音符，其他骨干音以二分音符，一般重要音以四分音符，很少出现的装饰性音以八分和十六分音符来表示。

调式问题的描述必然会涉及调性（tonality）确定问题。这不仅在非西方音乐中，而且在西方艺术音乐里也是一个困难的问题。“调性”通常被解释为一首乐曲中所用的一系列音中最稳定的中心之所在。有人曾依据不同的音程关系会使人有中心音感的观点和它是人类听觉法则中的必然效应这种看法，设定了凭听觉进行调性判断的几个标准（参见兴德米特的《作曲技巧》，1945年）。但是要验证非西方音乐文化的人对调性的反应是否符合这些标准却不是一件容易的事。对于民族音乐学的音乐描写来说就不能单凭这些产生自西方音乐的主观标准，而应该把“调性”描写当做是一种对音乐本身的直接叙述。而计算一首歌里各个乐音反复出现的次数，并根据各音在歌曲中的上下位置，仔细地推算这些音的相互关系，这也有可能得出违反调性听觉标准的结论。然而用这种方法得出的资料确实可以说明歌曲的一些带有本质性的东西。到目前为止民族音乐学有关调性的描述，除了计算音阶中各音和指出它们的相互关系之外，还没有更好的描述调性的方法。

下面各项是目前民族音乐学家用以辨别一首乐曲里各中心音，以及区别各音的重要程度的基本方式:

（1）各乐音在乐曲中反复出现的次数;

（2）各音符的时间长度，也就是说不管该音出现的次

数，凡长音都可以看做是乐曲的中心音或骨干音；

（3）某音出现在一首作品的结尾和各段的结束处也可以被认为加强了该音在音乐中的重要性，处于开始地位的音也是比较重要的；

（4）处于音阶末端或中央的音也算是一个判断的依据；

（5）某音在八度位置上出现，或在一个常出现的音的下方五度出现；

（6）节奏上被强调的音；

（7）非常规的分析和判断调性的法则，或综合上述各项标准进行判断。

对于旋律的特点的描述方式不如对音阶、调式、调性的描述那样有法则可循。比如对旋律的轮廓常用一些不太精确的术语，如“弧型”、“钟摆型”、“级进上行”、“级进下行”等，由于表述上的不确切往往反而会使人误解。

2）节奏

由于过去对节奏的研究远不如对旋律那么多，所以描述方法上也较少。萨克斯在《节奏与速度》（1953年）一书中曾提出了一些描述的技巧，但由于对乐曲的强度（intensity）和重音的看法不一，所以目前尚无一套易操作的方式可循。一般说来音的长度的描述比较容易，因而对乐曲节奏的描述开始最好是先统计其中音符的种种不同时值，描述这些音符在乐曲中的各种不同作用，同时还应注意到它们在节奏上的定式和反复的模式。至于节拍模式，即重音模式则比较难以描述。以往的记谱中往往会出现重音模式划分上的错误，这是由于记谱者喜欢寻找乐曲节拍的某种划一的规律造成的。有益的做法是将所要

描述的乐曲先按以下三种类型来区分:

（1）有一个从头到尾反复出现的拍子单位;

（2）受单一节拍单位支配，但有时也会出现偏离的情况;

（3）不受任何单一节拍单位支配。

学者以“同质节奏”称呼第一种；以“异质节奏”称呼第二、第三种。

拍子这一概念主要是根源于西方音乐范畴，而且是由西方诗歌中诗节和诗行演变出来的观念。民族音乐学家最好不要凭直观来划定非西方音乐的拍子，而应该采用重音和音符长度上的反复模式这类客观的标准去辨别它们。

乐曲的速度许多记谱中没有加以描述，或仅以一种非定量的方式标示，如快速、中速、慢速。科林斯基在1959年的《速度的评估》一文中建议依据乐曲每分钟内平均出现的音符数量来表明速度。克里斯坦森也提出过类似的意见。到目前为止这是最为通用的方式。如果曲中速度有明显的变化，则还应标示出每个段落的速度。

3）曲式

在这里曲式是指乐曲中各段落的相互关系以及一首乐曲的整体结构（包括旋律、节奏各要素的相互联系）。有时一些人喜欢以西方音乐曲式的术语来描述东方音乐，这种做法除了进行比较之外，一般来说是不可取的。要描述曲式有两方面的问题要首先解决。第一是找出乐曲的主题材料，因为在东方音乐中乐曲的其他部分往往是根据它而展开的。第二是找出乐曲各个段落和更小的单位，包括乐节、动机、分句等。

第六节　民族音乐学中的乐器研究

萨克斯在1928年出版的《乐器的精神和演变》一书中指出："探讨一切民族和一切时代的乐器具有一种独特的吸引力。对于音乐研究者来说，它们在短暂的、流动的、杳无踪迹的艺术中意味着不朽的、固定的、可以捉摸的东西。"的确，乐器作为一种物质性的文化可以较为稳定地保存几十年、几百年甚至上千年。通过它们学者们不仅可以了解古老年代乐器的形制、制作工艺、音乐演奏方式和发展水平，而且还可以通过它们提供文献和有形材料所无法提供的有关音乐的音响依据，从而解开一些用其他途径难以解开的谜。例如1979年出土的随县曾侯乙编钟，就为我们了解战国时代音阶、律制的实际情况提供了最为可靠的物证。同时在研究音乐文化传播这一民族音乐学的重要课题中，乐器这种物质文化传播的年代、路线和区域也是最为明显，最容易让人把握的，它们对于勾勒音乐文化的区域分布和不同文化的相互影响途径都具有特殊的意义。本世纪初德国的民族学中文化圈学派在划定西非文化圈时，乐器、房屋、生活用具的样式和农作物的品种一起被作为判定文化圈的主要标志。在田野调查工作中，乐器的调查和采集也同样受到民族音乐学家的高度关注，作为展示研究成果和本民族与异族音乐文化的一种重要方式。乐器博物馆几乎遍布欧美国家的大都市．因此乐器研究始终是比较音乐学和民族音乐学最重要的领域和探讨的课题。

对乐器的研究可分为历史和体系这两大领域。这两者不是截然分开的。在本学科建立的初期不少人尝试通过现存于一些

自然民族中的简单乐器梳理出乐器起源和进化线索．这是一种依据进化论（由简单到复杂）和文化圈论（以地域的分布推导历史的先后顺序）进行探索的方式．其中以萨克斯所进行的研究和阐述最为系统，最有代表性．

一、乐器的起源和进化

关于乐器的起源萨克斯在1962年出版的《音乐的源泉》一书中做过相当详尽的论述．他指出歌曲和器乐产生自两个截然不同的领域．如果说声乐可能产生自远距离的呼喊或语言的话，那么器乐就整体而言是产生自巫术仪式．这一看法可以从当今世界许多地方依然存在的风俗和传统中看得很清楚．例如从我国一些少数民族巫术性节日的鼓舞中也可以印证萨克斯的这一观点．而歌曲虽然也曾用于巫术场合，但不是起源于巫术．萨克斯认为，器乐可能产生自古代人类的两种基本需求：节奏和噪音．而节奏是一种更为古老的、本能性的需求，以此调节运动神经．古人用以敲击节奏的首先是身体本身，如跺脚、拍手、捶胸、捶腿、捶臀等．从一些自然民族中至今仍可以发现这种习俗．在古埃及和古美索不达米亚的图像中也可以看到击掌的情景．而击棒、击管，乃至敲击各种经过特殊处理的器物，如铙钹和锣等都可以看做是将身体的各个部分加以扩张、客观化和外化的结果，就像叉子是手和手指的扩张，槌子是拳头的扩张的结果一样．而这些用以击节奏并发出噪音的乐器类型大多数不是出于审美的目的，而是用作为巫术性活动（其中舞蹈起十分突出的作用，故在中国古代巫字和舞字是相通的）的伴奏．

噪音是古代人类的第二种生理需求。这一点在原始民族和现代儿童游戏中都可以得到印证。但是在现存的原始文化中几乎还没有找到一个为需要噪音而制造噪音的例证。强烈的噪音同样也是出于巫术的需要。既然强烈的噪音可以使人惊恐畏惧，根据原始人类的想象，这种屡试不爽的功能对神鬼也必然是有效的。于是能发出各种噪音的响器也必然要被这样一种信仰所驱使，用以威吓各种有害的妖魔鬼怪。简单的敲击物、挂在跳舞者身上的响器、刮器和摇奏干葫芦等，这一切所发出的噪音都被赋予了某种超自然的力量，用以驱赶各种同样也是超自然力量的鬼神。

随后又出现了一些不是为了产生节奏性噪音的新的响器，其中包括挥旋镖、发出巨响的大号、螺号和笛。它们不以发出乐音为目的，其中发出的某些声音并不十分令人恐怖和厌恶，但可以给人以力量，使人兴奋，甚至带有几分醉意，不过还不能引起人的快感。

以后又出现了为演奏音乐而利用乐器的萌芽。它产生自将各种大小不一的乐器组合成对地使用，但发出不同音高在当时还不是目的，而只是把响器两性化的结果。大的挥旋镖用于男性，小的用于女性，前者声音较低，后者声音较高。这种情况见于澳大利亚的土著民族之中。同样在世界的许多地区都可以见到将乐器分为雄与雌的现象，不过一些地方，如印度尼西亚的巴厘岛的锣和鼓，是把大的作为“雌”，小的作为“雄”的。人们逐渐在声音的高低变化中发现了乐趣，不同大小的乐器数量不断增加。在爪哇岛关于铸造铜鼓的神话在一定程度上也证明了这一点。这时人们已开始感觉到，乐器不应单纯为了

引起神鬼的不快，而应该也能给人带来愉悦。

起初每件乐器只能发出一个音，不同乐器分别由不同人来演奏。久而久之人类逐渐懂得将它们联结在一起，由一个人去演奏多个不同音高的音，木琴、排锣和金属排琴等恐怕都是沿着这一途径逐渐进化的：最初是敲击几根不同长短的棍棒，随后慢慢地发现在地面上挖一个坑，将这些棍棒架在其上，其音响就会变得好听一些，于是产生了筑地木琴（不仅体鸣乐器借助于地面作共鸣体，而且弦鸣乐器也有这种情况，如筑地齐特尔琴）。后来人们又发现在每根棍棒或竹管之下吊上一个葫芦或将它们统统架在一个木箱上，其音响效果会更好，于是就出现了类似印度尼西亚的共鸣筒铜排琴根德尔和非洲的马林巴或印度尼西亚的萨隆和甘邦那样的旋律性体鸣乐器。它们的出现也就必然伴随产生所谓音体系的问题。

而管乐器则不是身体某个器官直接扩张的结果，所以它的产生和发展要比前述的体鸣乐器晚。最古老的类型恐怕是一种简单的无开孔的竹管或取之于自然的螺号．如前所述，它们的用途是发出刺耳的、非人化的，甚至是令人震颤的声音，用于巫术的仪式．早期不同管长的、能发出不同音高的竹筒是由不同人吹奏的（如印度尼西亚佛罗勒斯岛的雷依，它是由一组散置的、管长不同的竹筒构成的）．后来它们组成由一个人吹奏的乐器，这便是遍布世界五大洲的乐器排箫，它出现的年代恐怕应该比带按孔的笛子要早．

笛子在不同民族中几乎都被视为女性的象征．它恐怕是进入农耕社会之后的产物．农耕社会不再强调那种发出吼叫、咆哮、呼啸的、给人以震颤的声音效果，而代之以某种“内向性

的”、“富有生气的”、“细腻的”声音。笛子正是作为这种女性化声音的象征而出现的。指孔的发明使得在一根管子上奏出高低不同的声音成为可能，而在管子的一端开出小凹口则便于使气流输入笛管之中，例如西爪哇的查林图笛。

在簧管族的乐器中我们同样可以看到由简单到复杂的发展过程。最好的例子便是在许多民族中都存在的吹“木叶”、“草叶”的演奏方式。随后便是将一组叶子连结一起，或将一片折叠好的叶子放在管子的一端乐器。这就是单簧管和双簧管的简单类型。泰国乐器“皮”以及欧洲和亚洲都普遍存在的唢呐都是如此。它们都是将口腔作为储气室，以便保持声音的持续不断。而口腔的这一功能后来在某些乐器中被葫芦和皮袋所取代。前者成为笙，后者发展为袋笛（又称风笛）或管风琴。

从上面提到的各种体鸣乐器和管乐器中我们也许会发现，它们的原始制作材料大多是竹子。由此产生了一种假说：最早的乐器起源于盛产竹子的热带或亚热带地区。当然也有人认为，丰富的乐器种类中的大多数可能发端于埃及、美索不达米亚和中国这两个中心，而在中亚可能还存在一个比这两个文明更为古老的文明。这当然是从文化圈理论出发，并参照一些民族学的材料而提出的又一种假设。

说到竹子，它在弦乐器的产生过程中同样扮演着重要的角色。弦乐器在乐器发展史上出现要比其他三大类乐器晚得多。在印度尼西亚至今仍可以发现它的古老形态，它就是竹筒齐特尔琴。它的琴弦是从竹筒外皮上挑出一根纤维，两端下方架上竹片，最初为一弦，单个使用，一弦一音；后来的发展过程就像木琴那样，把不同竹琴上的弦组合到一个竹筒琴上，成为单

个的多弦竹筒齐特尔琴。在以后阶段竹纤维被用其他材料（如藤）制作的弦取代，弦被绷在其他共鸣体上，从而完成了从自体弦鸣乐器（idiochord）到异体弦鸣乐器（heterochord）的演变。共鸣体也由竹筒变为木制的共鸣匣，由此产生了中国的古琴和筝、东南亚的鳄鱼琴等。在印度尼西亚的佛罗勒斯和帝汶仍保留了由半个竹筒制作的齐特尔琴。而北印度的“丙”和南印度的“维纳”则是以干葫芦作为这类齐特尔琴的共鸣体的。

弦乐器的另一进化途径发端于狩猎民族的弓。人们从射箭发出的“嗖”声得到启示，从而产生了“乐弓”。当今在非洲的一些偏远地方仍可以看到乐弓的原始形态。它起初以口腔为共鸣体，后来装上了干葫芦。原始的乐弓朝着两个不同的方向发展。一是竖琴，例如在古埃及和古代美索不达米亚都可以看到由3根弦构成的浅弓形竖琴。另一个方向则是发展为琉特，这一过程是从在乐弓上装上干葫芦之后开始的，例如在印度尼西亚的苏拉威西岛可以看到构成这一演变过程的几个环节的乐器。在许多民族的神话传说中也保存了乐弓与音乐的关系的内容，例如古希腊传说中阿波罗神既是射手，又是音乐之神。日本也有天钿女命在天照大神御前跳舞鸣弓的传说。

世界各地的乐器种类纷繁，如何从中梳理出它们进化的时间顺序，这是早期比较音乐学家所关注的一个重要课题。萨克斯在前述的《乐器的精神和演变》一书中大胆地运用了文化圈理论的基本原则，并参照了出土实物的历史年代，企图从这种纷繁杂乱的状况之中理出一个头绪。他在该书的导论中详细地阐述了这种方法，其要点是：“精神和物质文化产品从每一个文化中心通过某些人群的移动和迁徙，像光辐射一样从一个部

族流向另一个部族，在新浪的不断推动下彼时的旧浪流向四周。换言之，一种文化离其母体愈远，其年代就愈久。”在这种思想的指导下，产生了这样的认识，在边缘，即在西非和北美洲的北极地区可以发现最古老的文化层，而愈接近中心，其传播范围就愈狭窄，其文化层就愈新。这一认识也可以用其他非乐器的物质文化的例子来验证。他也指出，不能盲目地、机械地运用这种方法。人类的文化依赖于多种因素，受到多方面的制约和影响。但他认为，地理学的方法可以使人有可能不陷于某些个别的情况，而把大的轮廓尽收眼底。

根据这种认识他得出了乐器进化的基本线索：在旧石器文化中只存在产生噪音的响器，它们部分产生自对运动节奏的需求，部分产生自以声音手段去影响大自然和神灵的幻想，但不管怎样它们都不能产生乐音，而只是产生令人惊恐的声音，首先产生的是体鸣和气鸣两类乐器，例如击棒、击筒、悬挂式的哗啷棒、干葫芦、裂棒、单音笛、螺号、挥旋镖等。乐器创造最丰富的是新石器文化时代。人类将树干挖空，制成裂口鼓；把大小长短不等的木棒连结在一起制成木琴；发明了口簧、排箫和按孔笛；同时也出现了皮膜鼓和齐特尔琴。青铜时代产生了用铸造、锻制、焊接等工艺制作而成的钟、铃、铙钹和铜号。公元前四千至三千年间出现了竖琴，公元前二千至一千年间出现了琉特和双簧管，而锣和金属排琴则出现在东亚和东南亚的高级文化之中。

对于萨克斯所梳理的乐器发展模式应该慎重对待。首先这一泛世界性的乐器史研究所依据的文化圈理论有许多观点早已被证明是谬误的。其次它无视各民族乐器文化发展的多元性和

多轨性，把世界各地区多种多样的乐器类型都纳入到一种发展模式之中，这必然导致否认各民族创造力，也难以解释许多复杂的现象，因此现今已经没有多少人原封不动地信奉它。但是就某一民族、某一地区的乐器发展史和乐器传播史研究而言，这种进化论式的探讨方法和时空转换的方式也许仍然会对人有一定的启发意义，特别是对一些相对闭塞的地区和民族的乐器研究。不过有一点还需要指出，全部乐器历史的研究并不能取代对每一件乐器发展历史的研究，这个道理是不言而喻的。

二、乐器类型的研究和分类方法

自从上个世纪中叶民族学建立时起，甚至可以追溯到更早的时期，到非欧洲地区从事各种活动的一些殖民地官员、传教士、海员、商人和后来的学者十分注意收集各地的乐器。它们被带回到欧洲，成为各国民族学和民俗学博物馆的藏品。随着带回的乐器数量和类型越来越多，形状和演奏方式五花八门，如何将它们分类陈列，甚至如何清理出一份较系统的目录都成为了问题。以往用以划分欧洲乐器的一些标准对于这些陌生的乐器已经不适用，于是在1888年比利时乐器博物馆的乐器制作家和保管员维克多·马依龙（V. Mahillon）编订了一份适应面较宽的《布鲁塞尔乐器博物馆藏品的记述性和分析性的目录》，并按此对该馆的乐器进行分类。他把当时所接触到的乐器首先划分为自鸣乐器（Autophone）、膜鸣乐器（Membraphone）、气鸣乐器（Aerophone）和弦鸣乐器（Chordophone）。他的第一级分类在划分的依据上是统一的，即按照振动体的物理性状来划分，从而可以把一切含混的

标准排除在其外。马依龙的这一分类实际上依据的是古代印度婆罗达的乐器分类方法：铙钹、鼓、弦乐器、管乐器。但是马依龙在进一步分类的过程中却出现了各种混乱的情况：一会儿把演奏方式，一会儿把形状、一会儿把乐器的外部附件作为分类的依据。

1914年霍恩波斯特尔和萨克斯发表了著名的《乐器分类法》。它在第一级分类上沿用了马依龙的四大类别，只是考虑到"Autophone"中"Auto"这个字的字义当时已发生了变化，而代之以"idiophone"或"selbstklinger"（体鸣），即包括那些依赖自身而无需特殊的张力或蒙上皮膜和弦而振动的坚固物体。第一、二大类的第二级分类是依据演奏的方式。体鸣类分为敲击、拨动、摩擦和吹动；膜鸣类相应地分为敲击、摩擦和吹动（膜管）。体鸣类的以下分类以敲击类为例来说明。它的第三级类目依据敲击是由一种动作直接进行的，还是间接地由另一种动作引起的。例如钟就是直接敲击的，而哗啷棒则是间接敲击的，因为它的敲击是由一种摇晃动作间接产生的。第四级类目涉及到敲击的形式，是同等的两个部分相互敲击——"对击"，例如拍子板、铙钹；还是用一件物体去敲击另一件不对等的发声体——"被击"，例如钟。第五级涉及被敲击物的形状，例如是棒状、管状还是容器。膜鸣乐器的前三类与体鸣相应，第四级则依据鼓类乐器的形状来划分，例如管式、框式、锅式等。第五级再分为单面鼓和双面鼓。

而弦乐器就不能按演奏的方式来划分了，因为在许多情况下同一种弦乐器既可以被擦奏又可以被击奏和拨奏。于是就必须寻找另一种分类依据。他们发现齐特尔琴属（例如中国的古

琴和筝）与琉特琴属（例如中国的三弦和琵琶）的乐器在形态上存在着明显的界线。齐特尔琴的弦载体与共鸣体不是同一体，共鸣体是非有机地附加上去的，不是结构所必须的。而琉特琴属乐器的弦载体与共鸣体之间存在着一种有机的、不可分割的联系。前者叫做“单一弦鸣”，意思是它仅由一个弦载体构成或由弦载体加一个共鸣体构成，但弦载体与共鸣体分开也不会破坏其发声装置；后者叫做“复合弦鸣”，它由弦载体与共鸣体有机地、不可分割地联系在一起构成，若两者分离就会破坏其发音装置。这就是弦鸣乐器的第二级分类。第三级分类对于齐特尔琴属乐器而言是按其琴体的物理性状来区分的，例如分为：棒式、管式（如竹筒琴）、筏式（由若干根竹管捆扎在一起构成其弦载体和共鸣体）、板式、薄壳式（如琴、筝）、框式（弦自由地张在一个框内）和箱式（弦载体呈箱状）。第四级分类则进一步对其形状加以划分，例如管式是全管式的还是半管式的。对于复合弦鸣乐器而言，第三级分类是将其分为：弦与弦载体为平行的琉特和两者成一定角度的竖琴和里拉琴。

气鸣乐器首先分为自由气鸣和管乐器两大类。前者是指空气不在管内产生振动，后者则指空气被局限在管子内振动的乐器。而管乐器又被进一步分为号、笛、单簧、双簧管等。

由于每一大类乐器发声原理截然不同，其构造也差异极大，所以霍恩波斯特尔和萨克斯没有强求每一大类下面的各级分类相互对应，以达到逻辑上的完全统一，而只想做到在同一类别中它的下一级分类的标准是一致的。他们在该分类法的前言中已经讲过：“我们故意不把各种类别置于某个统一的原理

之下，而是把涉及到的类别的典型特征作为进一步细分类的基础。其结果在我们的体系中同一级类别的细分类并不一定是对等的。”

霍恩波斯特尔和萨克斯的这一分类法发表之后得到了绝大多数民族音乐学家的认同，并在发表研究成果时以它作为乐器分类的依据（例如多部大型的乐器图册）．大的乐器博物馆的目录也是按照它来分类编写的。当然考虑到对象的多少和情况的不同，在运用时往往会有不同程度上的变通，并且随着电声乐器的出现和普及，现在又加上了“电鸣”这一大类别．曼特尔·胡德甚至把人的声带也作为一种乐器来看待，故提出设立“声鸣”这一大类。还有舍夫纳曾撰文指出把非洲的赞扎（将长短不一的簧片捆扎在一起、拨动演奏的乐器）列人体鸣类是错误的，因为构成其主要发声体的是簧片，而不是乐器本体（木制的共鸣箱）．此外他还提出口簧也不应属于体鸣类。因此瑞士的音乐学家贝尔布里希（Berbrich）把这些乐器称做是“簧鸣类”．但是无论如何，霍恩波斯特尔和萨克斯两人所提出的分类体系至今仍是民族音乐学乐器分类的基础，虽然在具体应用时会有一些变动和补充，

下面就是他们的提出的乐器分类体系的纲要：

1．体鸣乐器

1）敲击体鸣乐器

（1）直接敲击体鸣乐器

A．被击体鸣乐器

被击棒（木琴、金属琴）

被击管（踏击管、敲击管）

被击板（锣）

被击器（钟）

B. 对击体鸣乐器

对击棒

对击管（裂竹）

对击板（响板）

对击器（碰钟）

（2）间接敲击体鸣乐器

A. 摇动敲击体鸣乐器

串式哗啷器

框式哗啷器

容器式哗啷器

2）刮奏体鸣乐器

刮棒

刮管

刮容器

刮轮

3）扯动体鸣乐器

4）弹拨体鸣乐器

（1）框式

克里克里（cricri）

口簧（簧装于自体内和自体外者）

（2）板式或梳式

A. 以绳绑簧者（赞扎）

竹簧

铁簧

B. 装有被截断簧舌者

八音盒

八音钟

5）摩擦体鸣乐器

（1）组合式摩擦棒

（2）摩擦板

A. 单个的

B. 组合的

（3）组合式摩擦容器

6）吹动体鸣乐器

2. 膜鸣乐器

1）敲击鼓

（1）直接敲击鼓

A. 管式鼓

单面

双面

B. 框式鼓

单面

双面

C. 锅形鼓

（2）间接敲击鼓（摇动）

A. 拨浪鼓

管式

框式

2）摩擦鼓

（1）手摩擦鼓

（2）绳摩擦鼓

A. 立放式

单面

双面

B. 摇晃式

单面

双面

（3）棒摩擦鼓

A. 棒可移动者

单面

双面

B. 棒固定者

棒穿透鼓膜者

棒垂直于鼓膜上者

3）膜管（用于改变歌者的音色）

（1）膜可自由调节者

（2）膜固定于容器或管内者

3. 弦鸣乐器

1）单一弦鸣乐器（齐特尔琴）

（1）筑地齐特尔琴

A. 弦中央凹陷者

B. 弦中央上凸者

单弦

多弦

（2）棒式齐特尔琴

A. 弓形

无共鸣器者

有可分离共鸣器者

有固定共鸣器者

以口作共鸣器者

B. 棒形

圆棒式

扁平棒式

（3）管式齐特尔琴

A. 全管形

自体弦

体外弦

B. 半管形

自体弦

体外弦

（4）筏式齐特尔琴

（5）板式齐特尔琴

A. 简单板式

无共鸣器者

悬挂共鸣器者

B. 有共鸣箱式

（6）壳式齐特尔琴

（7）框式齐特尔琴

2）复合弦鸣乐器

（1）竖琴

A. 弓形竖琴

筑地竖琴

有人工共鸣器的普通竖琴

B. 角式竖琴

有前支柱者

无前支柱者

（2）竖琴琉特

（3）竖琴里拉

（4）里拉琴

A. 箱式里拉琴

非对称箱式里拉琴

对称箱式里拉琴

B. 框式里拉琴

（5）琉特琴

A. 弓形琉特琴

（6）带支柱的琉特琴

A. 矛状琉特琴

B. 长颈琉特琴

4. 气鸣乐器

1）自由气鸣乐器（空气不在管内振动）

（1）引动气鸣

A. 切削器具

鞭

刀

（2）阻断气鸣

A. 自鸣或簧鸣

对击簧

击簧

筛状簧

带状簧

B. 非自鸣

变化气鸣（信号笛）

旋转气鸣（挥旋镖、翼状风扇）

（3）爆发气鸣

2）吹奏乐器

（1）号

A. 管形号

竖吹号

横吹号

B. 螺旋形号

竖吹螺旋形号

横吹螺旋形号

（2）笛

A. 竖笛

简单竖笛

凹口竖笛

裂口竖笛

B. 容器式笛

C. 横笛

（3）簧管乐器（单簧管、双簧管）

A. 单簧管

单管

双管

三管

B. 双簧管

单管

双管

C. 筛孔簧管

单管

双管

三管

笙

本书主要参考书目

1. 《新格罗夫音乐与音乐家大词典》（The New Grove dictionary of music and misicians）中“音乐学”、“音乐史学”、“音乐心理学”、“音乐社会学”、“民族音乐学”条目，伦敦，1980年。

2. 《音乐的历史与现状——音乐大百科词典》（Musik in Geschichte und Gegenwart）中“音乐学”、“音乐史学”、“音乐音响学”、“音乐美学”、“比较音乐学”条目，巴塞尔， 1949～1968年。

3. 《音乐大事典》中“音乐学”、“音乐史学”、“音乐音响学”、“音乐心理学”、“音乐社会学”条目，东京，1982年。

4. 《音乐史的基础》 K. 达尔豪斯，剑桥大学出版社，1983年。

5. 《欧洲音乐史》导言，H. A. 布洛克豪斯，西柏林欧洲书籍出版社，1985年。

6. 《音乐美学导论》 叶纯之、蒋一民，北京大学出版社，1988年。

7. 《论音乐的特殊性》 Z. 丽莎，于润洋译，上海文艺出版社，1980年。

8. 《音乐声学基础》 朱起东，上海音乐出版社，1988年。

9. 《律学》 缪天瑞，人民音乐出版社，1983年第2版。

10. 《音乐心理学》 罗小平、黄虹，三环出版社，1989年。

11. 《音乐社会学》 索哈尔，文联出版公司，1984年。

12. 《音乐社会学》 人民音乐出版社编辑部，人民音乐出版社，

1990年。

13. 《民族音乐学译文集》　董维松、沈洽编，文联出版公司，1986年。

14. 《民族音乐学的理论与方法》（The thoery and methode of Ethnomusicology）　布鲁诺·涅特尔，伊利诺斯，1982年。

15. 《比较音乐研究的成果与任务》　瓦尔特·维奥拉，俞人豪译，《中国音乐》1995年增刊.